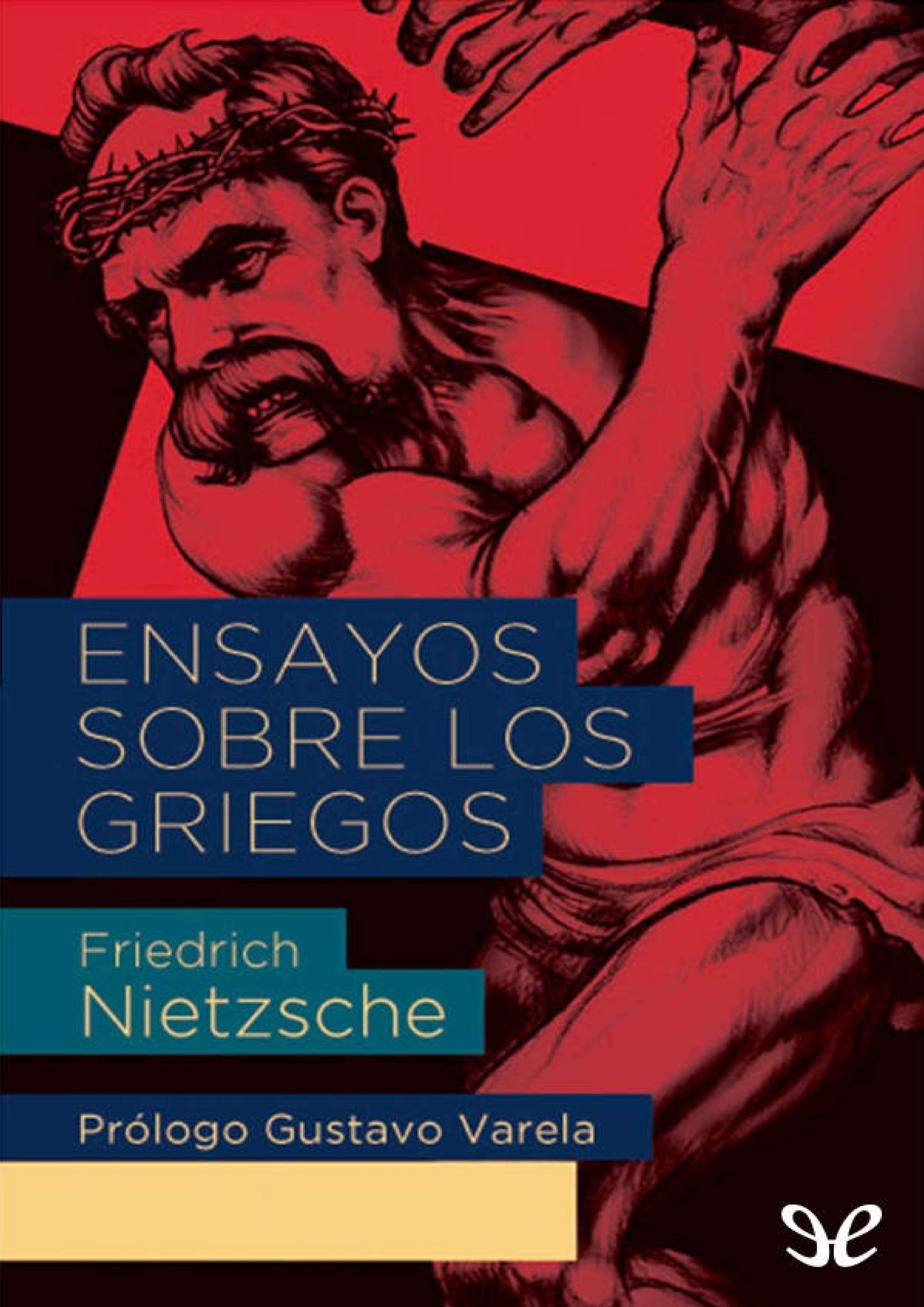

ENSAYOS SOBRE LOS GRIEGOS
Friedrich Nietzsche
Prólogo Gustavo Varela

En la introducción, Gustavo Varela comenta sobre Friedrich Nietzsche: «La música, la lucha, la política, el lugar de la filosofía: Nietzsche comienza su derrotero con los pies en la Grecia antigua. Grecia no es un refugio académico sino la necesidad de abrir las branquias de una época, su época, atravesada por una modernidad que se despliega con impulso, que hace de la razón un modo único de desciframiento del mundo». En *Ensayos sobre los griegos*, una faceta menos conocida de la filosofía de Nietzsche es presentada: los cuatro ensayos reunidos giran en torno a la cultura griega. La música, la poesía de Homero y cuestiones relacionadas con su escritura, son algunos de los temas que se desarrollan en las páginas del libro. Friedrich Nietzsche, autor de *Así habló Zaratustra, Más allá del bien y del mal, Ecce homo* y *Cómo se filosofa a martillazos*, entre otros, aparece, en *Ensayos sobre los griegos*, como un filósofo rindiendo tributo a la fuente de sus pensamientos: la civilización griega.



Friedrich Nietzsche

Ensayos sobre los griegos

ePub r1.0
Titivillus 15.05.16

Título original: *Ensayos sobre los griegos*
Friedrich Nietzsche, 2013
Traducción: Felipe González Vicen
Corrección: Gimena Riveros
Diseño de cubierta: Víctor Malumián

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2



Nietzsche en Grecia

La música, la lucha, la política, el lugar de la filosofía: Nietzsche comienza su derrotero con los pies en la Grecia antigua. Es la génesis de su pensamiento, en Basilea, en la segunda mitad del siglo XIX; la filosofía de Schopenhauer y especialmente la enorme presencia de Wagner rondan cerca de su escritorio de profesor de filología. Grecia no es un refugio académico sino la necesidad de abrir las branquias de una época, su época, atravesada por una modernidad que se despliega con impulso, que hace de la razón un modo único de desciframiento del mundo. Pero Schopenhauer es el concepto de voluntad de vivir, que Wagner lo traduce a una experiencia estética y en el que Nietzsche encuentra una correa de transmisión para componer las bases de su primer pensamiento. Homero es antes de la Grecia clásica de Pericles; antes que Sócrates, que Platón y entonces, previo a la semilla de la filosofía occidental. Un rastreo para reconocer allí más la tensión que la quietud, más el devenir de las fuerzas que el concepto. Dionisos, o la música, o la lucha como forma del vigor político, son fuerzas que emergen como condición de una vida más plena, la conjura del miedo o del resentimiento moderno; más la intemperie que la domesticación del hombre en la casa de los conceptos.

Nada de esto quiere decir el imperio del irracionalismo, no. Lo que Nietzsche busca en el mundo antiguo es otra genealogía de su presente, reconocer el momento en el que el sentido se invirtió, en el que las fuerzas se ordenaron en torno a la idea, a lo imperecedero, a lo inmóvil. Su primera obra, de la que forman parte estos escritos sobre los griegos, adquieren dimensión cuando el mundo griego se ofrece en torno a dos divinidades transpuestas en potencias: lo apolíneo y lo dionisíaco. Por ello la lectura de *El nacimiento de la tragedia*, su primer libro, es un prisma de comprensión necesario para leer estos ensayos. Porque es hacia este texto hacia donde derraman sus aguas *El estado griego*, *La lucha en Homero* y *Homero y la filología clásica*. Si el mundo homérico y la tragedia dan cuenta del destino como condición del existir, Sócrates y su voluntad de verdad hacen de ese destino un problema de cálculo y, por lo tanto, de administración racional.

¿Un problema antiguo? No. Lejos de eso, para Nietzsche lo que está en juego es su propio presente: contra las filosofías de la domesticación, opone la fuerza que crea y que se despliega en una forma evanescente. Soportar el vendaval dionisíaco, un vendaval que es música y que exige de la palabra su carácter musical más que su verdad. *Sobre la música y la palabra* es una extensión contemporánea a *El nacimiento de la tragedia*. Hay que leerlos juntos porque ambos están inspirados en Richard Wagner y en su necesidad de componer la unidad espiritual de una Alemania partida a través de la música. Nietzsche quiere ser el redactor filosófico de la idea, quiere escribir el programa wagneriano; en este sentido, estos textos son cartas amorosas escritas en clave conceptual. Por ello su potencia afectiva será la razón para

la potencia teórica posterior que Nietzsche va a desplegar después de Wagner, una vez que vea en este no a un Esquilo moderno sino a un Parsifal que solo busca su redención moral.

Este libro reúne parte de lo que Nietzsche escribió sobre los griegos. Son textos escritos entre 1868 y 1872. Por alguna razón que podemos aventurar, pero que en realidad desconocemos, no es posible hacer filosofía en Occidente sin pasar necesariamente por los griegos. Lo mismo podríamos decir de Nietzsche: no es posible comprender la filosofía del siglo XX sin atravesar la filosofía nietzscheana. Uno y otro se requieren, se vuelven necesarios para nosotros.

GUSTAVO VARELA

EZEIZA, ABRIL DE 2013

El Estado griego

Nosotros, los modernos, tenemos respecto de los griegos dos prejuicios que son como recursos de consolación de un mundo que ha nacido esclavo y que, por lo mismo, oye la palabra «esclavo» con angustia: me refiero a esas dos frases «la dignidad del hombre» y «la dignidad del trabajo». Todo se conjura para perpetuar una vida de miseria; esta terrible necesidad nos fuerza a un trabajo aniquilador, que el hombre (o mejor dicho, el intelecto humano), seducido por la «Voluntad», considera como algo sagrado. Pero para que el trabajo pudiera ostentar legítimamente este carácter sagrado, sería ante todo necesario que la vida misma, de cuyo sostenimiento es un penoso medio, tuviese alguna mayor dignidad y algún mayor valor que el que las religiosas y las graves filosofías le atribuyen. ¿Y qué hemos de ver nosotros en la necesidad del trabajo de tantos millones de hombres, sino el instinto de conservar la existencia, el mismo instinto omnipotente por el cual algunas plantas raquíticas quieren afianzar sus raíces en un suelo roquizo?

En esta horrible lucha por la existencia solo sobrenadan aquellos individuos exaltados por la noble quimera de una cultura artística, que los preserva del pesimismo práctico, enemigo de la Naturaleza como algo verdaderamente antinatural. En el mundo moderno, que en comparación con el mundo griego no produce casi más que monstruos y centauros, y en el cual el hombre individual, como aquel extraño compuesto de que nos habla Horacio al empezar su *Arte Poética*, está hecho de fragmentos incoherentes, comprobamos a veces, en un mismo individuo, el instinto de la lucha por la existencia y la necesidad del arte. De esta amalgama artificial ha nacido la necesidad de justificar y disculpar ante el concepto del arte aquel primer instinto de conservación. Por esto creemos en la «dignidad del hombre» y en la «dignidad del trabajo».

Los griegos no inventaban para su uso estos conceptos alucinatorios; ellos confesaban, con una franqueza que hoy nos asustaría, que el trabajo es vergonzoso, y una sabiduría más oculta y más rara, pero viva por doquier, añadía que el hombre mismo era algo vergonzoso y lamentable, una nada, la «sombra de un sueño». El trabajo es una vergüenza porque la existencia no tiene ningún valor en sí, pero si adornamos esta existencia por medio de ilusiones artísticas seductoras, y le conferimos de este modo un valor aparente, aun así podemos repetir nuestra afirmación de que el trabajo es una vergüenza, y por cierto en la seguridad de que el hombre que se esfuerza únicamente por conservar la existencia, no puede ser un artista. En los tiempos modernos, las conceptuaciones generales no han sido establecidas por el hombre artista, sino por el esclavo: y este, por su propia naturaleza, necesita, para vivir, designar con nombres engañosos todas sus relaciones con la Naturaleza. Fantasmas de este género, como «la dignidad del hombre» y «la dignidad del Trabajo», son engendros miserables de una Humanidad esclavizada que se quiere ocultar a sí misma su esclavitud. Míseros tiempos en que el esclavo usa

tales conceptos y necesita reflexionar sobre sí mismo y sobre su porvenir. ¡Miserables seductores, ustedes, los que han emponzoñado el estado de inocencia del esclavo con el fruto del árbol de la ciencia! Desde ahora, todos los días resonarán en sus oídos esos pomposos tópicos de la «igualdad de todos» o de «los derechos fundamentales del hombre», del hombre como tal, o de «la dignidad del trabajo», mentiras que no pueden engañar a un entendimiento perspicaz. Y eso se lo dirán a quien no puede comprender a qué altura hay que elevarse para hablar de «dignidad», a saber, a esa altura en que el individuo, completamente olvidado de sí mismo y emancipado del servicio de su existencia individual, debe crear y trabajar.

Y aun en este grado de elevación del «trabajo», los griegos experimentaban un sentimiento muy parecido al de la vergüenza. Plutarco dice en una de sus obras, con instinto de neto abolengo griego, que ningún joven de familia noble habría sentido el deseo de ser un Fidias al admirar en Pisa el Júpiter de este escultor; ni de ser un Policleto cuando contemplaba la Hera de Argos; ni tampoco habría querido ser un Anacreonte, ni un Filetas, ni un Arquíloco, por mucho que se recrease en sus poesías. La creación artística, como cualquier otro oficio manual, caía para los griegos bajo el concepto poco dignificado de «trabajo». Pero cuando la inspiración artística se manifestaba en el griego, tenía que crear y doblegarse a la necesidad del trabajo. Y así como un padre admira y se recrea en la belleza y en la gracia de sus hijos pero cuando piensa en el acto de la generación experimenta un sentimiento de vergüenza, igual le sucedía al griego. La gozosa contemplación de lo bello no lo engañó nunca sobre su destino, que consideraba como el de cualquier otra criatura de la Naturaleza, como una violenta necesidad, como una lucha por la existencia. Lo que no era otro sentimiento que el que lo llevaba a ocultar el acto de la generación como algo vergonzoso, si bien, en el hombre, este acto tenía una finalidad mucho más elevada que les actos de conservación de su existencia individual; este mismo sentimiento era el que velaba el nacimiento de las grandes obras de arte, a pesar de que para ellos estas obras inauguraban una forma más alta de existencia, como por el acto genésico se inaugura una nueva generación. La vergüenza parece, pues, que nace allí donde el hombre se siente un mero instrumento de formas o fenómenos infinitamente más grandes que él mismo como individuo.

Y con esto hemos conseguido apoderarnos del concepto general dentro del que debemos agrupar los sentimientos que los griegos experimentaban respecto del trabajo y la esclavitud. Ambos eran para ellos una necesidad vergonzosa ante la cual se sentía rubor, necesidad y oprobio a la vez. Bajo este sentimiento de rubor se ocultaba el reconocimiento inconsciente de que su propio fin necesita de aquellos supuestos, pero que precisamente en esta necesidad estriba el carácter espantoso y de rapiña que ostenta la esfinge de la Naturaleza, a quien el arte ha representado con tanta elocuencia bajo la figura de una virgen. La educación, que ante todo es una verdadera necesidad artística, se basa en una razón espantosa; y esta razón se oculta bajo el sentimiento crepuscular del pudor. Con esto tenemos ya un campo amplio y

fértil para la evolución del arte. La inmensa mayoría de los individuos debe ponerse al servicio de una minoría. Esta mayoría debe ser esclavizada, y sus necesidades individuales deben ser subordina das a fines más altos. A su costa, por su ímprobo trabajo, aquella clase privilegiada se sustrae a la lucha por la existencia para engendrar y dar cima a un nuevo mundo y a nuevas necesidades.

En consecuencia debemos, desde luego, asentar una verdad, por cruel que parezca: que la cultura requiere necesariamente, esencialmente, la existencia de la esclavitud. Y esta es una verdad que no deja lugar a dudas, sobre el valor absoluto de la existencia. Es el buitre que roe las entrañas de todos los Prometeos de la cultura. La miseria del hombre que vive en condiciones difíciles debe ser aumentada, para que un pequeño número de hombres olímpicos puedan acometer la creación de un mundo artístico. Aquí está la fuente del rencor que comunistas y socialistas, así como sus pálidos descendientes, la raza blanca de los «liberales», han alimentado en todo tiempo contra el arte, y en particular contra la Antigüedad clásica. Si realmente la cultura quedase al capricho de un pueblo, si en este punto no actuasen fuerzas ineludibles que pusieran coto al libre albedrío de los individuos, entonces el menosprecio de la cultura, la apoteosis de los pobres de espíritu, la iconoclasta destrucción de las aspiraciones artísticas sería algo más que la insurrección de las masas oprimidas contra las individualidades amenazadoras: sería el grito de compasión que derribaría los muros de la cultura; el anhelo de justicia, de igualdad en el sufrimiento superaría todos los demás anhelos. De hecho, en varios momentos de la historia un exceso de compasión ha roto todos los diques de la cultura; un iris de misericordia y de paz empieza a lucir con los primeros fulgores del cristianismo, y su más bello fruto, el Evangelio de San Juan, nace a esta luz. Pero se dan también casos en que, durante largos períodos, el poder de la religión ha petrificado todo un estadio de cultura, cortando con despiadada tijera todos los retoños que querían brotar. Pero no debemos olvidar una cosa: la misma crueldad que encontramos en el fondo de toda cultura, yace también en el fondo de toda religión y, en general, en todo poder, que siempre es malvado; y así lo comprendemos claramente cuando vemos que una cultura destroza o destruye con el grito de libertad, o por lo menos de justicia, el baluarte fortificado de las reivindicaciones religiosas. Lo que en esta terrible constelación de cosas quiere vivir, o mejor, debe vivir, es, en el fondo, un trasunto del entero contraste primordial, del dolor primordial que a nuestros ojos terrestres y mundanos debe aparecer insaciable apetito de la existencia y eterna contradicción en el tiempo, es decir, como devenir. Cada momento devora al anterior, cada nacimiento es la muerte de innumerables seres, engendrar la vida y matar es una misma cosa. Por esto también debemos comparar la cultura con el guerre ro victorioso y ávido de sangre que unce a su carro triunfal, como esclavos, a los vencidos, a quienes un poder bienhechor ha cegado hasta el punto de que, casi despedazados por las ruedas del carro, exclaman aún: «¡Dignidad del trabajo! ¡Dignidad del hombre!». La cultura, como exuberante Cleopatra, echa perlas de incalculable valor en su copa: estas perlas

son las lágrimas de compasión derramadas por los esclavos y por la miseria de los esclavos. Las miserias sociales de la época actual han nacido de ese carácter de niño mimado del hombre moderno, no de la verdadera y profunda piedad por los que sufren; y si fuera verdad que los griegos perecieron por la esclavitud, es mucho más cierto que nosotros pereceremos por la falta de esclavitud; esclavitud que ni al cristianismo primitivo ni a los mismos germanos les pareció extraña, ni mucho menos reprobable. ¡Cuán digna nos parece ahora la servidumbre de la Edad Media, con sus relaciones jurídicas de subordinación al señor, en el fondo fuertes y delicadas, con aquel sabio acotamiento de su estrecha existencia!; ¡cuán digna!, ¡y cuán reprensible!

Así, pues, que reflexione sin prejuicios sobre la estructura de la sociedad, que la imagine como el parto doloroso y progresivo de aquel privilegiado hombre de la cultura a cuyo servicio se deben inmolar todos los demás, ese ya no será víctima del falso esplendor con que los modernos han embellecido el origen y la significación del Estado. ¿Qué puede significar para nosotros el Estado, sino el medio de realizar el proceso social antes descripto, asegurándole un libre desarrollo? Por fuerte que sea el instinto social del hombre, solo la fuerte laña del Estado sirve para organizar a las masas de modo que se pueda evitar la descomposición química de la sociedad, con su moderna estructura piramidal. ¿Pero de dónde surge este poder repentino del Estado cuyos fines escapan a la previsión y al egoísmo de los individuos? ¿Cómo nace el esclavo, ese topo de la cultura? Los griegos nos lo revelaron con su certero instinto político, que, aun en los estadios más elevados de su civilización y humanidad, no cesó de advertirles con acento broncíneo: «el vencido pertenece al vencedor, con su mujer y sus hijos, con sus bienes y con su sangre. La fuerza prima al derecho, y no hay derecho que en su origen no sea demasía, usurpación violenta».

Aquí volvemos a ver con qué despiadada dureza forja la Naturaleza, para llegar a ser sociedad, el cruel instrumento del Estado, es decir, aquel conquistador de férrea mano que no es más que la objetivación del mencionado instinto. En la indefinible grandeza y el indefinible poderío de tales conquistadores, el observador vislumbra que solo son un medio del que se sirve un designio que en ellos se revela, pero que a la vez ellos mismos desconocen. Como si de ellos emanase un efluvio mágico de voluntad, misteriosamente se les rinden las otras fuerzas menos poderosas, que manifiestan, ante la repentina hinchazón de aquel poderoso alud, bajo el hechizo de aquel núcleo creador, una afinidad desconocida hasta entonces.

Cuando ahora vemos qué poco se preocupan los súbditos de las naciones del terrible origen del Estado, hasta el punto de que sobre ninguna clase de acontecimientos nos instruye menos la historia que sobre aquellas usurpaciones violentas y repentinas, manchadas de sangre, y por lo menos en un punto inexplicables; cuando vemos que antes bien la magia de este poder en formación alivia los corazones, con el presentimiento de un oculto y profundo designio, allí donde la fría razón solo ve una suma de fuerzas; cuando se considera al Estado fervorosamente como punto de culminación de todos los sacrificios y deberes de los

individuos, nos convencemos de la enorme necesidad del Estado, sin el cual la Naturaleza no podría llegar a redimirse por la virtud y el poder del genio. Este goce instintivo en el Estado, ¡cuán superior es a todo conocimiento! Podría creerse que una criatura que reflexionase sobre el origen del Estado buscaría su salud lejos de este. ¿Y dónde no hallaríamos las huellas de su origen, los países devastados, las ciudades destruidas, los hombres convertidos en salvajes, los pueblos destruidos por la guerra? El Estado, de vergonzoso origen, y para la mayor parte de los hombres manantial perenne de esfuerzos, tea devastadora de la Humanidad en períodos intermitentes, es, sin embargo, una palabra ante la cual nos olvidamos de nosotros mismos, un grito que ha impulsado a las más heroicas hazañas, y quizá el objeto más alto y sublime para la masa ciega y egoísta, que solo se reviste de un gesto supremo de grandeza en los momentos más críticos de la vida del Estado.

Pero los griegos aparecen ante nosotros, ya *a priori*, precisamente por la grandeza de su arte, como los hombres políticos por antonomasia; y en verdad, la historia no nos presenta un segundo ejemplo de tan prodigioso desarrollo de los instintos políticos, de tal subordinación de todos los demás intereses al interés del Estado, si no es, a lo sumo y por analogía de razones, el que dieron los hombres del Renacimiento en Italia. Tan excesivo era en los griegos dicho instinto, que continuamente se vuelve contra ellos mismos y clava sus dientes en su propia carne. Ese celo sangriento que vemos extenderse de ciudad en ciudad, de partido en partido; esta ansia homicida de aquellas pequeñas contiendas; la expresión triunfal de tigres que mostraban ante el cadáver del enemigo; en suma, la incesante renovación de aquellas esce nas de la guerra de Troya, en cuya contemplación se embriagaba Homero como puro heleno; ¿qué significa toda esta barbarie del Estado griego, de dónde saca su disculpa ante el tribunal de la eterna justicia? Ante él aparece altivo y tranquilo el Estado y de su mano conduce a la mujer radiante de belleza, a la sociedad griega. Por esta Helena hizo aquella guerra, ¿qué juez venerable la condenaría?

En esta misteriosa relación que aquí señalamos entre Estado y Arte, instintos políticos y creación artística, campo de batalla y obra de arte, entendemos por Estado, como ya hemos dicho, el vínculo de acero que rige el proceso social; porque sin Estado, en natural «*bellum omnium contra omnes*»[1], la sociedad poco puede hacer y apenas rebasa el círculo familiar. Pero cuando poco a poco va formándose el Estado, aquel instinto del «*bellum omnium contra omnes*» se concentra en frecuentes guerras entre los pueblos y se descarga en tempestades no tan frecuentes, pero más poderosas. En los intervalos de estas guerras, la sociedad, disciplinada por sus efectos, va desarrollando sus gérmenes para hacer florecer, en épocas apropiadas, la exuberante flor del genio.

Ante el mundo político de los helenos, yo no quiero ocultar los recelos que me asaltan de posibles perturbaciones para el arte y la sociedad en ciertos fenómenos semejantes de la esfera política. Si imaginásemos la existencia de ciertos hombres, que por su nacimiento estuviesen por encima de los instintos populares y estatales, y

que, por consiguiente, concibieran el Estado solo en su propio interés, estos hombres considerarían necesariamente como última finalidad del Estado la convivencia armónica de grandes comunidades políticas, en las cuales se les permitiera, sin limitación de ninguna clase, abandonarse a sus propias iniciativas. Imbuidos de estas ideas fomentarían aquella política que mayor posibilidad de triunfo ofreciese a estas iniciativas, y sería, por el contrario, increíble que se sacrificasen por algo opuesto a sus ideales, por ejemplo, por un instinto inconsciente, porque en realidad carecerían de tal instinto. Todos los demás ciudadanos del Estado siguen ciegamente su instinto estatal; solo aquellos que están por encima de este instinto saben lo que quieren del Estado y lo que les debe proporcionar a ellos el Estado. Por esto es completamente inevitable que tales hombres adquieran un gran influjo, mientras que todos los demás sometidos al yugo de los fines inconscientes del Estado no son más que meros instrumentos de tales fines. Ahora bien, para poder conseguir por medio del Estado la consecución de sus fines individuales, es necesario, ante todo que el Estado se vea libre de las convulsiones de la guerra, cuyas consecuencias incalculables son espantosas, para de este modo poder gozar de sus beneficios; y por esto se esfuerzan, del modo más consciente posible, por hacer imposible la guerra. Para esto es preciso, en primer término, debilitar y podar las distintas tendencias políticas particulares, creando agrupaciones que se equilibren y aseguren el buen éxito de una acción bélica, para hacer de este modo altamente improbable la guerra; por otra parte, tratan de sustraer la decisión de la paz y la guerra a los poderes políticos, para dejarla entregada al egoísmo de las masas o de sus representantes, por lo que a su vez tienen necesidad de ir sofocando paulatinamente los instintos monárquicos de los pueblos. A estos fines, utilizan la concepción liberal-optimista, hoy tan extendida por todas partes, que tiene sus raíces en el enciclopedismo francés y en la Revolución Francesa, es decir, en una filosofía completamente antigermana, netamente latina, vulgar y desprovista de toda metafísica. Yo no puedo menos que ver, en el actual movimiento dominante de las nacionalidades, y en la coetánea difusión del sufragio universal, los efectos predominantes del miedo a la guerra; y en el fondo de estos movimientos, los verdaderos miedosos, esos solitarios del dinero, hombres internacionales sin patria, que dada su natural carencia de instinto estatal han aprendido a utilizar la política como instrumento bursátil, y el Estado y la sociedad como aparato de enriquecimiento. Contra los que de este lado quieren convenir la tendencia estatal en tendencia económica, no hay más que un medio de defensa: la guerra y cien veces la guerra. En estos conflictos se pone de manifiesto que el Estado no ha nacido por el miedo a la guerra y como una institución protectora de intereses individuales egoístas, sino que, inspirado en el amor de la patria y del príncipe, constituye, por su naturaleza eminentemente ética, la aspiración hacia más altos ideales. Si por consiguiente señalo como peligro característico de la política actual el empleo de la idea revolucionaria al servicio de una aristocracia del dinero egoísta y sin sentimiento del Estado, y la enorme difusión del optimismo liberal igualmente como resultado de

la concentración en algunas manos de la economía moderna y todos los males del actual estado de cosas, justamente con la necesaria decadencia del arte, nacidas de aquellas raíces o creciendo con ellas, he de verme obligado a entonar el correspondiente «Pean»[2] en honor a la guerra. Su arco sibilante resuena terrible, y aunque aparezca como la noche, es, sin embargo, Apolo, el dios consagrador y purificador del Estado. Pero primero, como sucede al principio de la *Ilíada*, ensaya sus flechas disparando sobre los mulos y los perros. Luego, derriba a los hombres, y de pronto las hogueras elevan su llama al cielo, repletas de cadáveres. Por consiguiente, hemos de confesar que la guerra es para el Estado una necesidad tan apremiante como la esclavitud para la sociedad; ¿y quién podría desconocer esta verdad al indagar la causa del incomparable florecimiento del arte griego?

Que considere la guerra y su posibilidad uniformada, la profesión militar respecto de la naturaleza del Estado, que acabamos de describir, debe llegar al convencimiento de que por la guerra y en la profesión militar se nos da una imagen, o mejor dicho, un modelo del Estado. Aquí vemos, como efecto, el más general de la tendencia guerrera, una inmediata separación y desmembración de la masa caótica en castas militares, sobre la cual se eleva, en forma de pirámide, sobre una capa inmensa de hombres verdaderamente esclavizados, el edificio de la «sociedad guerrera». El fin inconsciente que mueve a todos ellos los somete al yugo y engendra a la vez en las más heterogéneas naturalezas una especie de transformación química de sus cualidades singulares, hasta ponerlas en afinidad con dicho fin. En las castas superiores se observa ya algo más: aquello mismo que forma la médula de este proceso interior, la génesis del genio militar, en el cual hemos reconocido el verdadero creador del Estado. En algunos Estados, por ejemplo, en la constitución que Licurgo dio a Esparta, podemos ya observar la aparición de esta idea fundamental, la génesis del genio militar. Si ahora nos representamos el Estado militar primitivo en su más violenta efervescencia, en su «trabajo» propio, y recordamos toda la técnica de la guerra, no podremos menos que rectificar los tan difundidos conceptos de la «dignidad del hombre» y de la «dignidad del trabajo», preguntándonos si el concepto de dignidad no corresponde también al trabajo que tiene por fin destruir a ese hombre «digno» y a los hombres a quienes está encomendado este trabajo, o si debemos dejar a un lado este concepto, por lo contradictorio, por lo menos, cuando se trata de la misión guerrera del Estado. Yo creía que el hombre guerrero era un instrumento del genio militar y su trabajo un medio también de este genio; y no como hombre absoluto y no-genio, sino como instrumento de este genio, que puede arbitrar su destrucción como medio de realizar la obra de arte de la guerra, y que le correspondía un cierto grado de dignidad, es decir, ser un instrumento digno del genio. Pero lo que aquí exponemos en un ejemplo particular tiene una significación universal: cada hombre, en su total actividad, solo alcanza dignidad en cuanto es, consciente o inconscientemente, instrumento del genio; de donde se deduce la consecuencia ética de que el «hombre en sí», el hombre

absoluto, no posee ni dignidad, ni derechos, ni deberes; solo como ser de fines completamente concretos, y al mismo tiempo inconscientes, el hombre puede encontrar una justificación a su existencia.

Según esto, el Estado perfecto de Platón es algo más grande de lo que imaginan sus fervientes admiradores, para no referirme a la ridícula expresión de superioridad con que nuestros hombres cultos, «históricamente» hablando, rechazan este fruto de la Antigüedad. El verdadero fin del Estado: la existencia olímpica y la génesis y preparación constante del genio, respecto del cual todos los demás hombres solo son instrumentos, medios auxiliares y posibilidades, es descubierto en aquella gran obra y descripto con firmes caracteres por una intuición poética. Platón hundió su mirada en el campo espantosamente devastado de la vida del Estado y adivinó la existencia de algo divino en su interior. Creyó que esta partícula divina se debía conservar y que aquel exterior rencoroso y bárbaro no constituía la esencia del Estado; todo el fervor y sublimidad de su pasión política se condensó en esta fe, en este deseo, en esta divinidad. El hecho de que no figurase en la cima de su Estado perfecto el genio en su concepto general, sino como genio de la sabiduría y de la ciencia, y arrojase de su República al artista genial, fue una dura consecuencia de la doctrina socrática sobre el arte, que Platón, aun luchando contra sí mismo, hizo suya. Esta laguna meramente exterior y casi casual no nos debe impedir reconocer en la concepción total del Estado platónico el maravilloso jeroglífico de una profunda doctrina esotérica de significación eterna de las relaciones entre el Estado y el Genio; y lo que acabamos de exponer en este proemio es nuestra interpretación de aquella obra misteriosa.

Homero y la filología clásica

No existe en nuestro tiempo un estado de opinión concreto y unánime sobre la filología clásica. Este es el sentir que predomina en los círculos de personas ilustradas, así como entre los jóvenes que se dedican al estudio de esta ciencia. Y la causa estriba en el carácter variado de ella, en la falta de unidad conceptual, en el carácter de agregado inorgánico de las diferentes disciplinas científicas que la componen y que solo aparecen unidas por el nombre común de «Filología». Debemos confesar honradamente que la filología vive del crédito de varias ciencias, y es como un elixir extraído de raras semillas, metales y huesos, y que además esconde dentro de sí elementos artísticos, estéticos y éticos de carácter imperativo que se resisten obstinadamente a una sistematización científica. Lo mismo puede ser considerada como un trozo de historia, que como un departamento de la ciencia natural, que como un trozo de estética: historia, en cuanto quiere reunir en un cuadro general los documentos de determinadas individualidades nacionales y encontrar una ley que sintetice el devenir constante de los fenómenos; ciencia natural en cuanto trata de investigar el más profundo de los instintos humanos: el instinto del lenguaje; estética, por último, porque quiere estudiar de la Antigüedad general aquella Antigüedad especial llamada «Clásica», con el propósito de desenterrar un mundo ideal sepultado, presentando a los contemporáneos el espejo de los clásicos como modelos de eterna actualidad. El hecho de que estos elementos tan heterogéneos, allegados de distintas ciencias, y de un carácter tan ético como estético hayan sido agrupados bajo un nombre común, constituyendo una especie de monarquía, se puede explicar por la circunstancia de que la filología, en sus comienzos, ha sido siempre una disciplina pedagógica. Desde el punto de vista pedagógico se le ofrecían al hombre de ciencia una serie de valores docentes y de elementos formativos preciosos, y así, bajo la presión de las necesidades prácticas, se ha ido formando esa ciencia, o mejor dicho, esa tendencia científica que llamamos filología.

Las diferentes tendencias fundamentales mencionadas han ido apareciendo en determinadas épocas, más acentuadas unas veces que otras, según el grado de cultura y el desarrollo del gusto de cada período; y también cada uno de los profesionales que con su aportación personal contribuía a la formación de esta ciencia la teñía del color particular de su punto de vista especializado, hasta el extremo de que el concepto de la filología en la opinión pública era en cada momento dependiente y tributario del que la cultivaba.

En la actualidad, es decir, en un tiempo en que cada una de las ramas de la filología ha sido cultivada por una personalidad eminente, reina una general incertidumbre, y a la vez un cierto escepticismo, en los problemas filológicos. Esta indecisión de la opinión pública afecta a una ciencia tanto más cuanto que sus enemigos pueden trabajar con mayor éxito. Y los enemigos de la filología son numerosos. ¿Dónde no hallar al sempiterno burlón, apercibido siempre para dar algún

alfilerazo al «topo» filológico, ese ser aficionado a tragarse el polvo de los archivos, a desmenuzar una vez más la gleba triturada cien veces por el arado? Pero para esta clase de adversarios la filología es un pasatiempo inútil, inocente e inofensivo; un objeto de burla, no de odio. En cambio, anida un odio invencible y enconado contra la filología allí donde quiera que el ideal es temido como tal ideal, allí donde el hombre moderno cae en beata admiración de sí mismo, allí donde la cultura helénica es considerada como un punto de vista superado, y, por tanto, indiferente. Frente a estos enemigos, nosotros los filólogos debemos contar con la ayuda de los artistas y de las naturalezas artísticas, únicas que pueden comprender que la espada del bárbaro se cierne siempre sobre aquellas cabezas que tienen todavía ante sus ojos la inefable sencillez y la noble dignidad del helenismo, y que ningún progreso, por brillante que sea, de la técnica y de la industria; ningún reglamento de escuela, por muy acompasado que esté a los tiempos; ninguna formación política de la masa, por extendida que esté, nos puede proteger contra los ridículos y bárbaros extravíos del gusto ni de la destrucción del clasicismo por la terrible cabeza de la gorgona.

Mientras que la filología, como ciencia, es vista con malos ojos por las dos clases citadas de enemigos, existen, en cambio, muchas animosidades de carácter particular procedentes de la filología misma. Estas luchas de filólogos contra filólogos son rivalidades puramente domésticas, provocadas por una estúpida cuestión de rango por celos recíprocos, pero, sobre todo, por la ya referida diferencia, y aun podremos decir enemistad, de las distintas tendencias todavía no armonizadas que se agitan, mal disimuladas, bajo el nombre de filología.

La ciencia tiene de común con las artes que una y otras ven los hechos cotidianos de una manera completamente nueva y atractiva, como traídas a la existencia por arte de encantamiento, como vistas por primera vez. La vida es digna de ser vivida, dice el arte; la vida es digna de ser estudiada, dice la ciencia. Esta contraposición nos revela la íntima y a menudo desgarradora contradicción contenida en el concepto de nuestra ciencia y, por consiguiente, en la ciencia misma: en la filología clásica. Si nos colocamos frente a la Antigüedad desde un punto de vista científico, ya sea que contemplemos los hechos con los ojos del historiador tratando de reducirlos a concepto, ya sea que, como el naturalista, comparemos las formas lingüísticas de las obras maestras antiguas, tratando de someterlas a una ley morfológica, siempre perderemos aquel aroma maravilloso del ambiente clásico, siempre olvidaremos aquel anheloso afán que solo nuestro instinto estético puede descubrir en las obras griegas. Y aquí debemos poner atención en una de las animosidades más extrañas que la filología tiene que soportar. Nos referimos a aquellos con cuya ayuda más parecía que podíamos contar: los amigos artísticos de la Antigüedad, los ardientes admiradores de la belleza helénica, que son los que levantan la voz precisamente para acusar a los filólogos de ser los enemigos y destructores de la Antigüedad y del ideal antiguo. A los filólogos reprochaba Schiller haber destrozado la corona de Homero. Goethe, que primeramente fue partidario de las teorías de Wolf[3], anunció su

decadencia en estos versos:

Su perspicacia, digna de usted,
nos ha eximido de toda veneración,
y confesamos, generosamente,
que la «Ilíada» es un zurcido.
Que a nadie lastime nuestra defección.
La juventud sabe de sobra
que nosotros la sentimos y pensamos
como un todo.

Se cree que en favor de este iconoclasticismo militan profundas razones, y muchos dudan si es que los filólogos en general carecen de capacidad y de sensibilidad artística, siendo incapaces de comprender el ideal, o si en ellos el espíritu de negación los hace seguir una tendencia destructiva. Pero cuando los mismos amigos de la Antigüedad clásica ponen en tela de juicio el carácter general de la filología clásica contemporánea con tales recelos y dudas, ¿qué influjo no ejercerán los exabruptos de los «realistas» y las frases de los héroes del día? Contestar a los últimos, y en este lugar, en presencia de las personas aquí congregadas, sería inoportuno; si no es que se me permite dirigirles la pregunta he cha a aquel sofista que en Esparta trató de hacer en público la defensa de Hércules: «¿Quién lo acusa?». En cambio, no puedo sustraerme a la idea de que también en este círculo de personas hallan eco algunas veces aquellas objeciones que salen con frecuencia de boca de hombres distinguidos e ilustres y que hasta han hecho mella en el ánimo de un honorable filólogo, abatiendo y atormentando su espíritu, y no precisamente en los momentos de depresión. Para los individuos no hay salvación ante el divorcio descripto; pero lo que afirmamos y sostenemos es el hecho de que la filología clásica, en su totalidad, en su conjunto, no tiene nada que ver con estas luchas y escrúpulos de sus cultivadores. Los esfuerzos artístico-científicos de estos singulares centauros se dirigen con empeño furioso, pero con lentitud ciclópea, a colmar el abismo abierto entre la Antigüedad ideal, que quizás es solo la más bella floración de la pasión germánica por el mediodía, y la real; y con ello la filología clásica no persigue otra cosa que la definitiva integración de su propia esencia, el desarrollo y la unidad de sus tendencias fundamentales, inicialmente enemigas y solo unidas por la fuerza. Aunque consideremos el fin como inaccesible, aunque lo tengamos por una exigencia ilógica, el esfuerzo, el movimiento hecho hacia dicho punto es innegable, y yo intentaría hacer patente, por ejemplo, que el paso más importante de la filología clásica nos ha de acercar a la Antigüedad ideal en vez de desviarnos de ella, y que justamente allí donde abusivamente se habla de destrucción del sagrario es donde se construyen y elevan nuestros altares. Examinemos, pues, desde este punto de vista, la llamada «cuestión homérica», de cuyo problema más importante ha hablado Schiller como de una barbarie erudita.

A este problema importantísimo está ligada la cuestión de «la personalidad de

Homero». Pero en el presente se oye afirmar con insistencia que la cuestión de la personalidad de Homero ya no es actual y es cosa aparte de la verdadera «cuestión homérica». Ahora bien, hay que convenir en que para un espacio de tiempo determinado, por ejemplo, para nuestro presente filológico, el centro de la mencionada cuestión se puede separar un tanto del problema de la personalidad: actualmente se hace el delicado experimento de reconstruir los poemas homéricos sin ayuda de la personalidad de su autor, sino como la obra de muchas personas. Pero cuando el centro de una cuestión científica se encuentra allí donde surgen nuevas corrientes de ideas, es decir, en el punto en que la investigación especial toma contacto con la vida total de la ciencia, por lo tanto, cuando se señala el centro de una determinación histórico-cultural de valores, uno debe detenerse en el recinto de las investigaciones homéricas, como núcleo fecundo de todo un ciclo de cuestiones. En lo tocante a Homero, no diré que el mundo moderno ha encontrado, pero sí que ha intentado hallar un gran punto de vista histórico; y sin adelantar aquí mi opinión sobre si esta tentativa ha tenido éxito o lo ha de tener, diré que el primer ejemplo de la aplicación de dicho criterio ya lo teníamos.

Se ha sabido ver en las formas aparentemente firmes de la vida de pueblos antiguos ideas poéticas condensadas; se ha reconocido por primera vez la maravillosa capacidad del alma de los pueblos para personalizar estados de costumbres y de creencias. Una vez que la crítica histórica se adueñó con perfecta seguridad de ese método que consiste en volatilizar las personalidades aparentemente concretas, es lícito señalar el primer experimento como un importante acontecimiento en la historia de las ciencias, independientemente de si en este caso se ha acertado.

No es este el único caso en que un hallazgo que hace época va precedido de una serie de previsiones casuales y de observaciones aisladas preparatorias. También el citado experimento tiene su atractiva prehistoria, pero en un tiempo pasmosamente lejano. Friedrich August Wolf ha tenido el tino de abordar la cuestión fundamental de la Antigüedad. El punto culminante alcanzado por los estudios literarios de los griegos, y también el centro de esos estudios, fue la época de los grandes gramáticos alejandrinos. Hasta este punto la cuestión homérica ha recorrido la larga cadena de un proceso uniforme de desarrollo, cuyo último eslabón, el último también que a la Antigüedad le era dado alcanzar, fue el punto de vista de los gramáticos. Estos concebían la *Ilíada* o la *Odisea* como creaciones de «un» Homero: declaraban como posible psicológicamente que obras de tan diferente carácter en su conjunto hubiesen brotado de «un» genio, en oposición a los «jorizontes»[4], que las atribuían a individuos aislados y contingentes. Para explicar la diferente impresión total de las dos epopeyas por medio de la hipótesis de «un» poeta se acudía a la edad y se comparaba al autor de la *Odisea* con el Sol que se pone. Por lo que respecta a la diversidad de las expresiones lingüísticas y conceptuales, el ojo de aquellos críticos demostraba inagotable agudeza y vigilancia; pero al mismo tiempo se había inventado una historia de la poesía homérica y de su tradición, según la cual estas

diversidades no debían atribuirse a Homero, sino a sus redactores y cantores. Se creyó que las poesías de Homero se transmitieron durante mucho tiempo oralmente y que, en consecuencia, estuvieron expuestas a la ignorancia de los improvisadores y a la falta de memoria de los cantores.

En una determinada fecha, en tiempo de Pisístrato, habrían sido coleccionados en un libro los fragmentos que vivían en boca de la gente; pero los redactores estuvieron autorizados para introducir correcciones. Esta hipótesis es la más importante que ha mostrado la Antigüedad en el terreno de los estudios literarios; en particular, el reconocimiento de una difusión oral de la poesía de Homero, en oposición a la habitual presión de la creencia en una época libresca, es un punto culminante digno de admiración de la antigua mentalidad científica. Desde aquellos tiempos hasta los de Friedrich August Wolf hay que dar un monstruoso salto en el vacío; pero del otro lado de este límite encontraremos la investigación justamente en el punto exacto en que la Antigüedad había encontrado su fuerza para caminar; y es indiferente que Wolf tome como segura tradición lo que la Antigüedad misma había establecido como hipótesis. Como lo característico de esta hipótesis, se puede señalar el hecho de que se tome la personalidad de Homero en el más serio sentido, que se supongan la regularidad y armonía interior en las manifestaciones de la personalidad en todas las partes, y que por medio de dos hipótesis auxiliares se desecha como no homérico todo lo que contradice esta regularidad. Pero este mismo rasgo fundamental, el querer reconocer, en vez de una esencia sobrenatural, una personalidad palpable, corre igualmente por todos aquellos estadios que conducen a dicho punto culminante, y por cierto, con mayor energía y con creciente evidencia cada vez. Lo individual es siempre más fuertemente sentido y acentuado: la posibilidad psicológica de «un» Homero se hace cada vez más necesaria. Si desde aquel punto culminante volvemos atrás paso a paso, encontramos luego la concepción aristotélica del problema homérico. Para Aristóteles es el artista inmaculado e infalible que tiene perfecta conciencia de sus medios y de sus fines; con esto se revela también en la ingenua inclinación a aceptar la opinión del pueblo que adjudicaba a Homero el origen de todos los poemas cómicos, un punto de vista contrario a la tradición oral en la crítica histórica. Y si de Aristóteles volvemos hacia atrás, se cuenta la incapacidad de concebir una personalidad; constantemente se van amontonando poesías bajo el nombre de Homero, y cada época manifiesta su grado de crítica precisamente en la determinación de lo que se debe considerar propiamente de Homero. En este lento retroceder se siente involuntariamente que más allá de Heródoto hay un período en el que se identificó con el nombre de Homero una multitud de grandes epopeyas.

Si nos trasladamos al tiempo de Pisístrato, entonces la palabra «Homero» abarca una multitud de cosas heterogéneas. ¿Qué significaba entonces Homero? Es indudable que en aquel tiempo no se estaba en situación de abarcar científicamente una personalidad y sus manifestaciones. Homero había llegado a ser casi una cáscara vacía. Y ahora se yergue ante nosotros la importante pregunta: *¿Qué hay antes de este*

período? ¿Acaso la personalidad de Homero llegó poco a poco, por no poderla concebir, a ser un hombre vacío? ¿O el pueblo ingenuo personificó toda la poesía épica, para hacerla intuitiva, en la figura de Homero? ¿Se hizo de una persona un concepto, o de un concepto una persona? Esta es realmente la «cuestión homérica», aquel problema central de personalidad.

La dificultad de resolver esta cuestión aumenta cuando se busca una contestación desde otro terreno, es decir, desde el punto de vista de la poesía conservada. Así como hoy en día es difícil y cuesta mucho trabajo cuando se trata de hacer patente el paradojismo de la ley de la gravitación, concebir que la Tierra altera la forma de su movimiento cuando otro cuerpo celeste cambia de lugar en el espacio, sin que entre los dos exista un lazo material, así también es cansador hoy llegar a la perfecta impresión de aquel asombroso problema, que andando de mano en mano ha ido perdiendo progresivamente su sello de origen. Creaciones poéticas, para rivalizar con las cuales ha faltado el ánimo a los más grandes genios, en las que hemos visto insuperados modelos para todas las épocas artísticas, y, sin embargo, su autor es un nombre vacío, quebradizo, en el cual no se encuentra la médula de una personalidad. «¿Pues quién se atrevería a luchar con dioses, a luchar con el Uno?», dijo el mismo Goethe que, si ha habido algún genio que lo haya intentado, es el que ha luchado con aquel secreto problema de la inaccesibilidad homérica.

El concepto de «poesía popular» parece ser como un puente echado sobre este abismo: una fuerza más poderosa y primitiva que la de cualquier individuo creador habría obrado aquí; el pueblo más venturoso en su más feliz período, en la suprema actividad de la fantasía y de la fuerza poética creadora, habría engendrado aquellos imponderables poemas. En esta generalización, la idea de una poesía popular tiene algo de embriagadora; sentimos el desencadenamiento de una facultad natural amplia y poderosa, de gusto artístico, y experimentamos ante este fenómeno la misma sensación que ante una catarata. Pero tan pronto como nos adentramos en este pensamiento y queremos contemplarlo de hito en hito, colocamos involuntariamente, en lugar del «alma popular» poetizante, una «masa popular» poetizante, una larga serie de poetas populares, ante los cuales lo individual no significa nada, y en la que lo es todo el impulso del alma popular, la fuerza intuitiva de la ubre popular, la inagotable abundancia de la fantasía del pueblo: una serie de genios primitivos, pertenecientes a una época, a un género de poesía, a un asunto.

Pero es natural que esta idea suscite recelos: la Naturaleza, que tan avara se muestra con el genio, ese producto raro y precioso, ¿se habría sentido pródiga hasta la locura en un determinado momento? Y aquí vuelve otra vez la temible pregunta: ¿No es explicable también aquella perfección con la hipótesis de un genio único? Imposible tratándose de la obra en su totalidad, dice uno de los partidos; esto será aquí y allá verosímil en algunos pasajes, pero en el detalle, no en el todo. En cambio, otro partido recaba para sí la autoridad de Aristóteles, que precisamente admiraba la naturaleza «divina» de Homero, contemplando las líneas generales, la idea, el

conjunto; cuando estas líneas flaquean y se borran, la culpa es de la tradición, no del poeta; la culpa la tienen la multitud de correcciones y superfetaciones que han ido velando paulatinamente el núcleo originario. Y cuantas más desigualdades, contradicciones y extravíos busca y encuentra el primer partido, tanto más decididamente rechaza el segundo lo que en su sentir oscureció el plan originario para llegar a precisar en lo posible el fruto primitivo desprovisto de su cáscara secular. Es característico de la segunda tendencia hacerse fuerte en la idea de un genio epónimo, fundador de la gran épica artística. En cambio, la otra oscila entre la admisión de un genio y un número de poetas menores epígonos y la de una serie de hábiles, pero medianas individualidades juglarescas, animadas por una secreta corriente, por un profundo sentimiento artístico popular, que se hubiese manifestado en los cantores individuales como en un medio casi indiferente. Es natural que esta escuela alegue la incomparable excelencia de los poemas homéricos como la expresión de aquel secreto instinto.

Todas estas tendencias parten de la idea de que la clave para resolver el problema del contenido actual de aquellos poemas épicos es un juicio estético: se quiere llegar a una solución fijando la línea límite que separa al individuo genial del alma poética de un pueblo. ¿Hay una diferencia característica entre las manifestaciones del «individuo genial» y el «alma poética de un pueblo»?

Ahora bien: esta contraposición no está justificada y conduce a errores. Así lo demuestra la siguiente consideración. No hay en la estética moderna contraposición más peligrosa que la de la «poesía popular» y la «poesía individual», o, como se suele decir, «poesía artística» (*Kunstdichtung*). Esta es la reacción, o, si se quiere, la superstición, que la aparición de la ciencia históricofilológica, tan rica en consecuencias, trajo consigo: el descubrimiento y la dignificación del «alma popular». En efecto, solo ella pudo preparar el terreno para una consideración científica aproximativa de la historia, que hasta entonces, y en muchas de sus formas, era una simple colección de materiales, en espera de que estos materiales se amontonasen hasta el infinito, sin creer que se podría llegar nunca a encontrar una ley y una regla para esta pulsación eternamente renovada. Ahora se comprende por primera vez el poder sentido durante largo tiempo de las grandes individualidades y de las manifestaciones de voluntad que constituyen el *minimum* evanescente de la Humanidad; ahora se comprende que toda verdadera grandeza y trascendencia en el reino de la voluntad no puede tener sus raíces en el fenómeno efímero y pasajero de una voluntad particular; se conciben los instintos de la masa, el impulso inconsciente del pueblo como el único resorte, como la única palanca de la llamada historia del mundo. Pero esta nueva antorcha lanza también sus sombras, y una de estas es precisamente la mencionada superstición que opone la poesía popular a la poesía individual, extendiendo de una manera peligrosa el oscuro concepto de un alma popular hasta el de un espíritu popular. Por el abuso de una conclusión positivamente seductora lograda por el método analógico se llegó a aplicar al reino del intelecto y de

las ideas artísticas aquel axioma de las grandes individualidades que solo tiene su valor en el reino de la voluntad. Nunca se le ha dirigido, a la masa inestética y antifilosófica, mayor lisonja que esta, poniendo la guirnalda del genio sobre su pelada testa. Se supone una especie de pequeño núcleo, alrededor del cual se van formando nuevas cortezas superpuestas; se imagina que esta poesía de las masas se va formando como los aludes, a saber, en el curso, en el flujo de la tradición. Y se complacen en suponer aquel pequeño germen infinitamente pequeño, hasta el punto de poder prescindir de él sin perder nada del conjunto. Para esta concepción la tradición es lo mismo que lo transmitido.

Pero en realidad no existe tal oposición entre la poesía del pueblo y la poesía individual; más bien, toda poesía, y, naturalmente, también la poesía popular, necesita un individuo que la transmita. Por consiguiente, aquella abusiva contraposición solo tiene un sentido: que bajo el nombre de poesía individual se comprende una poesía que no ha nacido en el suelo del sentimiento popular, sino que se remonta a un creador no plebeyo, y a una atmósfera no plebeya, y a una poesía fechada en el estadio de un hombre ilustrado.

Con la superstición que admite una masa poeta, anda emparentada la que limita la poesía popular a un determinado período en cada pueblo, período a partir del cual se extingue como consecuencia natural de aquella primera superstición. En lugar de esta poesía popular paulatinamente extinguida, nace, según esta hipótesis, la poesía artística (la obra de cerebros particulares, no ya de grandes masas). Pero las mismas fuerzas que antes estaban en actividad siguen actuando aún, y la forma en que se modelan es también la misma. El gran poeta de una época es siempre un poeta popular, y no lo es menos que cualquier viejo poeta del pueblo en un período literario. La única diferencia entre ambos no afecta la manera de surgir su poesía, es, a saber, por la propagación y difusión; en una palabra, por la tradición. En efecto, esta, sin el socorro de la letra encadenadora, se halla en eterno flujo y expuesta al peligro de admitir dentro de sí elementos extraños, restos de aquellas individualidades, a través de las cuales sigue el camino de la tradición.

Si aplicamos todos estos principios a los poemas homéricos, veremos que con la teoría de un alma popular poetizante no salimos ganando nada, y que en todo caso tenemos que recurrir al individuo creador. Y entonces comienza la tarea de cantar lo individual y distinguirlo exactamente de aquello que en el curso de la tradición oral ha sido, por decirlo así, embalsado como parte constitutiva considerablemente importante de los poemas homéricos.

Desde que la historia de la literatura ha cesado de ser o de necesitar ser un registro se ha intentado captar y definir la individualidad de los poetas. El método trae consigo un cierto mecanismo: debe declararse, debe razonarse por qué aquella individualidad se muestra de un modo y no de otro. Entonces se utilizan los datos biográficos, los conocimientos, los acontecimientos de la época, y se cree que de la mezcla de todos estos ingredientes saldrá la buscada personalidad del poeta.

Desgraciadamente, se olvida que precisamente el punto huidizo, lo individual indefinible, no puede salir de esta mezcla. Y cuanto menos nos elevamos sobre el tiempo y la vida, menos útil nos resulta dicho mecanismo. Cuando solo se poseen las obras y el nombre, estamos desprovistos de la prueba de la individualidad; por lo menos así lo creen los partidarios del referido mecanismo; y mucho peor cuando las obras son perfectas, cuando son poemas populares. Pues donde aquellos mecánicos pueden comprobar mejor los elementos individuales es en las desviaciones del genio popular, en las excrecencias y líneas ocultas; cuantas menos excrecencias de estas tiene un poema, tanto más pálido es el dibujo de la individualidad poética.

Todas estas excrecencias, todo lo flojo y deforme que se ha creído hallar en los poemas homéricos, era atribuido sin vacilar a la despreciable tradición. ¿Qué quedaba entonces de lo individualmente homérico? Nada más que una serie de pasajes especialmente bellos y sobresalientes, elegidos según el gusto particular de cada uno. Aquellos elementos que estéticamente tenían una fisonomía propia, según la capacidad artística del que juzgaba, eran llamados «Homero» por este.

Este es el punto central de los errores homéricos. El nombre de Homero no guarda desde el principio una relación necesaria ni con el concepto de perfección estética, ni con la *Ilíada* o la *Odisea*. Homero, como poeta de la *Ilíada* y la *Odisea*, no es una tradición histórica, sino un «juicio estético».

El único camino por el que podemos remontar la época de Pisístrato y llevarnos al conocimiento del sentido que pueda tener el nombre de Homero nos conduce, por un lado, a través de las leyendas locales; estas demuestran claramente que el nombre de Homero fue identificado siempre con el de la poesía épicoheroica y que se tomaba en el sentido de autor de la *Ilíada* y de la *Odisea*, y no de otro ciclo poético, como, por ejemplo, el tebano. Por otro lado, la vieja fábula de una rivalidad entre Homero y Hesíodo nos revela que bajo estos dos nombres se ocultan dos tendencias épicas: la heroica y la didáctica, y que, por tanto, la significación de Homero estriba en lo material y no en lo formal. Además, aquella fingida rivalidad con Hesíodo ni siquiera indica el alborear de un sentimiento previo de lo individual. Pero, desde el tiempo de Pisístrato, durante el desarrollo pasmosamente rápido del sentimiento de belleza entre los griegos, las diferencias de valoración estética, respecto de aquellos poemas, cada vez son más vivamente sentidas: la *Ilíada* y la *Odisea* sobrenadan en la corriente y quedan siempre en la superficie. En este proceso de diferenciación estética, el concepto de Homero se estrecha cada vez más: la alta significación de Homero, del padre de la poesía heroica, en cuanto al asunto, se convierte en la significación estética de Homero, el padre del arte poético principalmente, y a la vez, su incomparable prototipo. A esta conversión acompaña una crítica racionalista que traduce el prodigioso Homero en un posible poeta, que lanza las contradicciones materiales y formales de aquellas numerosas epopeyas contra la unidad del poeta y va descargando paulatinamente los hombros de Homero de aquel pesado fardo de epopeyas cíclicas.

Por consiguiente, Homero, como autor de la *Ilíada* y la *Odisea*, es un juicio estético. Esto no quiere decir nada contra el autor de los citados poemas, no quiere decir que sea un sueño, una imposibilidad estética, lo cual pensarán muy pocos filólogos. Antes bien, la mayor parte de ellos afirma que, para la concepción total de un poema como la *Ilíada,* hace falta un individuo y que justamente este individuo es Homero. Lo primero hay que concederlo; pero lo segundo yo tengo que negarlo, por las razones expuestas. También dudo de que la mayor parte de ellos hayan llegado al reconocimiento del primer punto, por las siguientes consideraciones.

El plan de una epopeya como la *Ilíada* no es un todo, un organismo, sino una serie de escenas hilvanadas, un producto de la reflexión experimentada y guiada por reglas estéticas. Ciertamente, la medida de un artista nos la da su visión de conjunto, su poder plasmativo rítmico. La infinita riqueza en escenas y cuadros de una epopeya hace imposible tal visión de conjunto. Pero cuando no se puede mirar artísticamente, se suelen ordenar los conceptos en serie y forjarse un orden siguiendo un esquema conceptual.

Este orden será tanto más perfecto cuanto mejor se conozca el artista distribuidor las leyes estéticas, y conseguirá la ilusión de ver el conjunto en un solo momento como un todo intuitivo.

La *Ilíada* no es una corona, sino un ramillete de flores. En un mismo marco están encerrados muchos cuadros, pero el que los reunía no se preocupaba de si el conjunto era agradable y rítmico. Para nada tomaba en consideración el todo, sino los detalles. Pero es imposible que aquel conjunto de escenas hilvanadas, que denuncia un estado embrionario, aún poco madurado, de la inteligencia artística, sea el hecho propiamente homérico, el acontecimiento histórico. Antes bien, el plan es justamente el producto más reciente, mucho más reciente que la celebridad de Homero. Por consiguiente, los que buscan «el plan originario y perfecto» buscan un fantasma, pues el peligroso camino de la tradición oral estaba orillado cuando se formó el plan; las alteraciones que introdujo la tradición no pudieron afectar el plan, que no estaba contenido en la cosa transmitida.

Pero esta imperfección relativa del plan no puede ser una razón para ver en el confeccionador del plan una personalidad distinta de la del poeta. No solamente es verosímil que todo lo creado en aquel tiempo, con propósitos estéticos conscientes, retrocediese ante la fuerza impulsiva de la corriente popular poética. Es más, podemos adelantar un paso. Si comparamos los llamados poemas cíclicos, discernimos para el autor de la *Ilíada* y la *Odisea* el indiscutible mérito de haberse llevado la palma en lo que se refiere a la técnica consciente del compositor, mérito que estamos dispuestos, desde luego, a reconocer a aquel mismo que es para nosotros el primero en el campo de la creación intuitiva. Quizás hasta se vea una indicación de trascendencia en esta relación. Todos aquellos defectos y deformidades, de estimación subjetiva en su conjunto, que estamos acostumbrados a considerar como los restos petrificados del período de tradición, ¿no son, quizá, los males casi

necesarios con que debía tropezar el genial poeta en su gran empresa, entonces casi sin modelos e incalculablemente difícil?

Nótese bien que el examen de las dos facultades tan heterogéneas como lo instintivo y lo consciente altera la posición del problema homérico y, a mi parecer, también la solución.

Nosotros creemos en un gran poeta autor de la *Ilíada* y la *Odisea*; sin embargo, «no creemos que este poeta sea Homero».

La solución está ya indicada. Aquella época, que inventó las innumerables fábulas homéricas, que imaginó el mito de la rivalidad entre Homero y Hesíodo, que consideraba toda la poesía del ciclo como homérica, expresaba el sentimiento de una singularidad, no estética, sino material, al pronunciar el nombre de Homero. Homero figura en esta época en la serie de nombres tales como Orfeo, Eumulpo, Dédalo, Olimpo, en la serie de descubridores míticos de una nueva rama del arte, a los cuales era natural que se dedicasen todos los frutos posteriores que las nuevas ramas habían de producir.

Y, ciertamente, aquel admirable genio al que debemos la *Ilíada* y la *Odisea* pertenece a esta posterioridad agradecida; también él sacrificó su nombre en el altar del padre de toda poesía épica, de Homero.

En esta medida, y severamente alejado de todo detalle, he expuesto ante ustedes, los que aquí me honran con su respetable presencia, los fundamentos estéticos y filosóficos del problema de la personalidad de Homero, en el supuesto de que las formaciones básicas de aquella múltiple cordillera, conocida con el nombre de «la cuestión homérica», se comprende mejor cuanto más alejada de ella estemos y cuanto más desde arriba la miremos. Pero al mismo tiempo, yo me imagino haber traído a la memoria de aquellos amigos de la Antigüedad, que nos reprochan a nosotros, los filólogos, tanta falta de piedad contra los grandes conceptos y un placer de destruir por destruir, dos cosas en un ejemplo. En primer lugar, aquellos «grandes» conceptos, como el de la intangibilidad de un genio poético homérico indivisible, eran, en el período prewolfiano, conceptos demasiado «grandes» y, por ende, interiormente vacíos y frágiles. Si la moderna filología clásica vuelve otra vez a los mismos conceptos, ya no son los mismos odres. En realidad, todo se ha renovado: odre y espíritu, vino y palabra. En general, se nota que los filólogos han convivido casi todo un siglo con poetas, pensadores y artistas. De aquí que aquel terreno rocoso y pedregoso, que antes se designaba como Antigüedad clásica, es hoy un exuberante campo de cultivo.

Y aun podría evocar, en la memoria de aquellos amigos de la Antigüedad que se apartan con desconfianza de la filología clásica, otra cosa. Ustedes veneran la inmortal obra maestra del genio helénico, y se creen más ricos y felices que cualquier otra generación que hubo de pasarse sin ella; pero no olviden que todo ese mundo encantado estuvo en otro tiempo enterrado, sepultado bajo enormes prejuicios; no olviden que la sangre y el sudor y la aplicación constante de numerosos adeptos de

nuestra ciencia fueron necesarios para sacar a la superficie aquel mundo sumergido. La filología no es la creadora de aquel mundo, es cierto; no es la autora de aquella música inmortal; pero ¿no era ya un mérito, y un mérito grande, ser un virtuoso de aquella música durante tanto tiempo indescifrada? ¿Quién era Homero antes de la valerosa hazaña de Wolf? Un buen viejo, en todo caso conocido bajo la rúbrica de «un genio natural»; en el mejor caso, hijo de una época bárbara, llena de ofensas contra el buen sentido. Pero oigamos cómo se expresaba sobre Homero, aún en 1783, un excelente erudito: «¿Dónde se esconde este amado varón? ¿Por qué permanece tanto tiempo incógnito? A propósito, ¿pueden darme ustedes su silueta?».

Gratitud pedimos, claro que no para nosotros, que somos un átomo, pero sí para la filología, que no es, ciertamente, ni una musa ni una gracia, pero sí mensajera de los dioses; y así como las musas descendían a las almas inquietas y turbadas de los campesinos beocios, así desciende ahora a un mundo de sombríos cuadros y colores, lleno de los más profundos e incurables dolores, y nos habla, para consolarnos, de las bellas y luminosas figuras de un lejano país encantado, azul y feliz.

Y basta, aunque debo decir aún dos palabras muy personales, pero que la ocasión de este discurso justificará.

También un filólogo puede condensar la meta de sus esfuerzos y el camino que a ella conduce, en la breve fórmula de una profesión de fe; y así lo haré yo, invirtiendo una frase de Séneca: «*Philosophia facta est quae filologia fuit*»[5].

Con esto quiero expresar que toda actividad filológica debe estar impregnada de una concepción filosófica del mundo, en la cual todo lo particular y singular sea condensado como algo despreciable, y solo quede en pie la unidad del todo. Y así, permítanme confiar que yo, inspirado en esta tendencia, no seré ya un extraño entre ustedes. Denme la seguridad, ya que conocen mis orientaciones, de que podré tomar parte en sus tareas, y, sobre todo, permítanme creer que he sabido corresponder de una manera digna a la confianza con que las autoridades de este Instituto me han honrado.

La lucha de Homero

Cuando se habla de «Humanidad», se piensa en lo que «separa» y distingue al hombre de la Naturaleza. Pero tal separación no existe en realidad; las propiedades «naturales» y las propiedades «humanas» son inseparables. El hombre, aun en sus más nobles y elevadas funciones, es siempre una parte de la Naturaleza y ostenta el doble carácter siniestro que aquella. Sus cualidades terribles, consideradas generalmente como inhumanas, son quizá el más fecundo terreno en el que crecen todos aquellos impulsos, hechos y obras que componen lo que llamamos Humanidad.

Así vemos que los griegos, los hombres más humanos de la Antigüedad, presentan ciertos rasgos de crueldad, de fiereza destructiva, rasgo que se refleja de una manera muy visible en el grotesco espejo de aumento de los helenos, en Alejandro el Grande, pero que a nosotros los modernos, que descansamos en el concepto muelle de humanidad, nos comunica una sensación de angustia cuando leemos su historia y conocemos su mitología. Cuando Alejandro hizo taladrar los pies de Batis, el valiente defensor de Gaza, y ató su cuerpo vivo a las ruedas de su carro para arrastrarlo entre las burlas de sus soldados, esta soberbia se nos aparece como una caricatura de Aquiles, que trató el cadáver de Héctor de una manera semejante; pero este mismo rasgo tiene para nosotros algo de ofensivo y cruel. Vemos aquí el fondo tenebroso del odio. Este mismo sentimiento nos invade al espectáculo del insaciable encarnizamiento de los partidos griegos, por ejemplo, ante la revolución de Corcira. Cuando el vencedor en una batalla de las ciudades establece, conforme al derecho de guerra, la ciudadanía de los hombres y vende a las mujeres y a los niños como esclavos, comprendemos, en la sanción de este derecho, que el griego consideraba como una seria necesidad dejar correr toda la corriente de su odio; en ocasiones como estas se desahogan sus pasiones comprimidas y entumecidas; el tigre se despierta en ellos y en sus ojos brilla una crueldad voluptuosa. ¿Por qué se complacían los escultores griegos en representar hasta el infinito cuerpos humanos en tensión, cuyos ojos rebosaban de odio o brillaban en la embriaguez del triunfo; heridos que se retuercen de dolor, moribundos exhalando el último gemido? ¿Por qué todo el pueblo griego se embriaga ante el cuadro de las batallas de la *Ilíada*? He temido muchas veces que nosotros no entendiésemos esto de una manera suficientemente «griega», que nos estremeceríamos si alguna vez lo enten diésemos «a la griega».

¿Pero qué es lo que hay «detrás» de todo el mundo homérico, cuna del mundo helénico? En «este», la extraordinaria precisión artística de la línea, la calma y pureza del dibujo nos elevan sobre el asunto; los colores, por una extraña ilusión artística, nos parecen más luminosos, más suaves, más calientes; sus hombres más simpáticos y mejores; ¿pero por qué temblamos cuando, desprendidos ya de la mano de Homero nos internamos en el mundo prehomérico? Entonces nos encontramos en la noche y en la oscuridad, tropezamos con los engendros de una fantasía habituada a lo horrible.

¡Qué existencia terrestre reflejan aquellas leyendas teogónicas repulsivas y terribles! Una vida en la cual reinan «los hijos de la noche», la discordia, la concupiscencia, el engaño, la vejez y la muerte. Recordemos el asfixiante ambiente de los poemas de Hesíodo, aun más condensado y entenebrecido y sin ninguna de aquella suavidad y aquella pureza, que irradiaba sobre la Hélade, de Delfos y de los distintos lugares de los dioses; mezclemos este aire pesado de la Beocia con la sombría sensualidad de los etruscos; esta realidad nos dará entonces un mundo mítico en el que Urano, Cronos y Zeus y las luchas de los Titanes nos parecerán un alivio; la lucha, en esta atmósfera sospechosa, es la salud, la salvación; la crueldad de la victoria es el punto culminante de la alegría de vivir. Y así como en realidad el concepto del derecho griego se ha derivado del asesinato y del pecado de homicidio, la más noble cultura toma su guirnalda de triunfo del altar de este pecado. Aquella sombría época traza un surco sangriento por toda la historia griega. Los nombres de Orfeo, Museo y sus cultos revelan a qué consecuencias llevó la incesante contemplación de un mundo de lucha y de crueldad, a la idea de la vanidad de la existencia, a la concepción de la vida como un castigo expiador, a la creencia en la identidad de la vida y la culpabilidad. Pero estas consecuencias no son específicamente helénicas; en ellas vemos el contacto de Grecia con la India y en general con Oriente. El genio helénico tenía ya preparada otra contestación a la pregunta «¿qué significa una vida de guerra y de victoria?»; y esta contestación la hallamos en toda la extensión de la historia griega.

Para comprenderla, debemos partir de la consideración de que el genio helénico aceptó este instinto terrible y trató de «justificarlo», mientras que en el cielo órfico palpita la idea de que una vida fundamentada en tal instinto no es digna de ser vivida. La lucha y el goce del triunfo fueron conocidos, y nada separa el mundo griego del nuestro tanto como la coloración de que aquí se deriva para ciertos conceptos éticos, por ejemplo, los de la «Discordia» y la «Envidia».

Cuando el viajero Pausanias, en su peregrinación por Grecia, visitó el Helicón, le fue mostrado un antiguo ejemplar del primer poema didáctico de los griegos, *Las Obras y los Días*, de Hesíodo, escrito en hojas metálicas y muy deteriorado por el tiempo y la intemperie. Pero vio que, al contrario de los ejemplares usuales, no contenía en un extremo aquel pequeño himno a Zeus, sino que, en su lugar, empezaba con la frase «dos diosas de la discordia hay en la tierra». Este es uno de los más notables pensamientos helénicos, digno de escribirse en el pórtico de la ética griega. «Una de estas diosas merece tantas alabanzas de los inteligentes, como la otra merece censuras, pues cada una de ellas tiene una disposición de ánimo distinta. Una de ellas predica las disputas enconadas y la guerra, ¡la crueldad! Ningún mortal puede soportarla, y solo se le tributa culto bajo el peso de la necesidad y por el decreto de los inmortales. Esta, como la más vieja, engendra la negra noche; pero la otra fue puesta por Zeus, que dirige los destinos del mundo, sobre las raíces de la tierra y entre los hombres, porque era mejor. También se encarga de impulsar al hombre desdichado al trabajo; y cuando uno ve que el otro posee la riqueza de que él carece,

se apresura a sembrar y plantar y proveer su casa; el vecino rivaliza con el vecino, que se afana por el bienestar de su casa. Buena es esta Eris [La diosa de la discordia] para los hombres. También el alfarero odia al alfarero y el carpintero al carpintero, el mendigo al mendigo y el cantor al cantor».

Los eruditos no comprenden por qué figuran en este lugar estos dos últimos versos que tratan del «odium figulinum»[6]. A su juicio, las palabras «rencor» y «envidia» solo son apropiadas al carácter de la mala «Eris»; por eso no vacilan en considerar tales versos como apócrifos o puestos en este lugar por casualidad. Pero esta vez se han sentido inspirados por otra ética distinta de la helénica, pues Aristóreles no sentía ninguna repugnancia en aplicar estos versos a la buena Eris. Y no solo Aristóteles, sino que toda la Antigüedad pensaba sobre el rencor y la envidia de otra manera que nosotros, y participaba de los sentimientos de Hesíodo, que consideraba como mala aquella Eris que arrojaba a los hombres los unos contra los otros en luchas hostiles y destructoras, y al mismo tiempo alababa a otra Eris que alimentaba el celo, el rencor y la envidia entre los hombres, pero no los lanzaba al hecho de la destrucción, sino al atletismo. El griego es «envidioso» y consideraba esta cualidad no como una falta, sino como el efecto de una divinidad «bienhechora». ¡Qué abismo ético entre ellos y nosotros! Por ser envidioso, siente posarse sobre él, con ocasión de cualquier demasía de honores, riquezas, esplendor y felicidad, el ojo receloso de los dioses, y teme su envidia. Pero esta idea no lo aleja de los dioses, cuya importancia, por el contrario, estriba en que con ellos el hombre «nunca» puede contender, ese hombre que arde en rivalidades contra cualquier otra criatura viviente. En la batalla de Thamyris con las musas, de Marsias con Apolo, en la trágica suerte de Níobe, vemos la espantosa rivalidad de dos poderes que nunca pueden entrar en colisión uno con otro: el dios y el hombre.

Pero cuanto más grande y elevado es un griego, más luminosa es en él la ardiente llama de la ambición y aquel instinto de rivalidad que siente contra todo el que recorre su mismo camino. Aristóteles hizo una vez una lista de tales luchas enemigas, en estilo grandilocuente; entre los ejemplos que allí figuran está el de que un muerto puede inspirar en un vivo el sentimiento de la envidia. Así califica Aristóteles las relaciones del colofense Jenófanes[7] con Homero. No comprenderíamos en toda su intensidad este ataque al héroe nacional de la poesía si no pensásemos, como también pensó luego Platón, que la raíz de esta acometida es el ansia monstruosa de ocupar el puesto del poeta derrocado y heredar su fama. Todo griego ilustre enciende la tea de la discordia; en cada gran virtud arde una nueva grandeza. Cuando el joven Temístocles no podía dormir pensando en los laureles de Milcíades, su instinto, precozmente despierto, se desencadenaba en largas rivalidades con Arístides, por aquella genialidad instintiva que muestra en sus actos políticos y que nos describe Tucídides. ¡Cuán elocuente es aquel diálogo, en que a un afamado contrincante de Pericles le preguntamos quién era el mejor luchador de la ciudad, si él o Pericles, a lo que contesta: «aun cuando yo lo derribo, niega que ha caído, consigue su intento y

persuade a los que lo ven caer!».

Si queremos contemplar este sentimiento sin velo alguno, en su manifestación más ingenua; el sentimiento de la necesidad de la lucha si ha de subsistir el Estado, recordemos el sentido primitivo del «ostracismo»; recordemos las palabras de los efesios con motivo del destierro de Hermodoro. «Entre nosotros ninguno ha de ser el mejor; si alguno lo es, que lo sea en otra parte y entre otras gentes». ¿Y por qué no ha de ser nadie el mejor? Porque entonces la lucha se acabaría y desaparecería la suprema razón de ser del Estado helénico. Ulteriormente el ostracismo adquirió otra significación respecto de la lucha: se echó mano del ostracismo cuando se temió que algunos de los grandes jefes políticos que tomaban parte en la lucha, en el fragor de esta se sintiesen tentados a emplear medios perjudiciales y perturbadores, peligrosos para el Estado. El sentido originario de esta singular institución no es el de válvula, sino el de estimulante; se desterraba a los que sobresalían, para que se restableciesen los resortes de la lucha; es esta una idea que se opone a nuestro «exclusivismo» del genio en el sentido moderno, pero que parte del supuesto de que en el orden natural de las cosas siempre hay varios «genios», que se estimulan recíprocamente, aunque se mantengan dentro de los límites de la masa. Esta es la esencia de la idea helénica de la lucha: aborrece la hegemonía de uno solo y teme sus peligros; quiere allegar, como «medio de protección» contra el genio, un segundo genio.

Por medio de la lucha es como se ha de acreditar toda cualidad sobresaliente, esto es lo que dice la pedagogía popular helénica, mientras que los nuevos educadores nada temen tanto como el desencadenamiento de la llamada ambición. Aquí se teme el egoísmo como lo «malo en sí», con excepción de los jesuitas, que piensan en esto como los antiguos y por lo mismo son los mejores pedagogos de nuestro tiempo. Ellos parecen creer que el egoísmo, es decir, el interés individual, es el más poderoso agente, pero consideran como «bien» y «mal» aquello que conviene a sus fines. Pero para los antiguos el fin de una educación rígida era el bienestar de todos, de la sociedad estatal. Cada ateniense, por ejemplo, debía desarrollar su individualidad en aquella medida que podía ser más útil a Atenas y que menos la pudiera perjudicar. No había allí ambiciones inmoderadas ni descomedidas, como en las sociedades modernas; cada jovenzuelo pensaba en el bienestar de su ciudad natal, cuando se lanzaba, bien a la carrera, o a tirar o a cantar, quería aumentar su fama entre los suyos; su infancia ardía en deseos de mostrarse en las luchas ciudadanas como un instrumento de salvación para su patria; esto es lo que alimentaba la llama de su ambición, pero al mismo tiempo lo que la enfrentaba y la circunscribía. Por eso los individuos en la Antigüedad eran más libres, porque sus fines eran más próximos y más tangibles. El hombre moderno, por el contrario, siente siempre ante sus pasos el infinito, como Aquiles el de los pies ligeros en el ejemplo de Zenón el Eleata[8]; el infinito le estorba, no puede alcanzar a la tortuga.

Pero así como los jóvenes educados estaban sometidos a este procedimiento de concurso o lucha constante, así también rivalizaban continuamente entre sí sus

educadores. Los grandes músicos como Píndaro y Simónides se miraban mutuamente de reojo; el sofista, sumo maestro de la Antigüedad, contendía con el sofista; el más generalizado procedimiento de enseñanza, el drama, le fue concedido al pueblo bajo la forma de grandes combates de los grandes artistas y músicos. ¡Admirable! «También el artista se encona con el artista». Y el hombre moderno nada teme más, en un artista, que la lucha personal, mientras que el griego no reconocía al artista más que en estos encuentros personales. Allí donde el hombre moderno olfatea la mácula de la obra de arte, el heleno busca la fuente de su grandeza. Lo que, por ejemplo, en Platón es de mayor importancia artística en sus diálogos, en su mayor parte es el resultado de una rivalidad en el arte de la oratoria de los sofistas, los dramáticos de aquel tiempo, hasta el punto de que pudo decir: «Vean, yo puedo hacer lo mismo que hacen mis émulos, y lo hago mejor que ellos. Ningún Protágoras ha concebido mitos más bellos que yo, ningún dramático ha dado vida a obras tan interesantes como el Simpo sión, ningún orador ha concebido tan elocuentes discursos como yo en el Gorgias; pues bien, yo censuro todo esto y condeno todo arte imitativo. ¡Solo la lucha me convirtió en sofista, en poeta, en orador! ¡Qué problemas plantea esto cuando pensamos en las relaciones de la lucha con la concepción de la obra de arte!».

Si, por el contrario, eliminamos la lucha de la vida griega, vemos al instante en aquel abismo prehomérico la cruel ferocidad del odio y de la sed de destrucción. Este fenómeno se da muy frecuentemente por desgracia, cuando una gran personalidad es declarada «*hors de concours*» por un glorioso hecho, a juicio de sus conciudadanos, sustrayéndose de este modo a la lucha repentinamente. El efecto casi siempre es terrible; y si de este efecto sacamos la conclusión de que el griego fue incapaz de soportar la gloria y la felicidad, hablaríamos con más propiedad diciendo que no podía soportar la fama sin lucha ulterior ni la felicidad una vez terminada la lucha. No hay ejemplo más elocuente que la suerte final de Milcíades, colocado en una cima solitaria por su incomparable victoria de Maratón, y elevado sobre cualquier otro guerrero: allí se entregó a sus insaciables deseos de venganza contra uno de sus conciudadanos, por el que sentía un antiguo resentimiento. Por satisfacer estos deseos de venganza renunció a la gloria, al poder, a las dignidades y hasta se des honró. Sintiendo su fracaso se entregó a las más indignas maquinaciones. Entabló relaciones íntimas e impías con Timo, una sacerdotisa de Demeter, y hollaba de noche el sagrado templo en el que no se permitía entrar a hombre alguno. Después de haber saltado los muros y cuando se acercaba al sagrario de la diosa, sintió de repente un terror singular; descompuesto y casi sin sentido, se sintió lanzado otra vez por encima de los muros, y cayó sin movimiento y gravemente herido. El cerco debió ser levantado, el tribunal popular lo esperaba, y una vergonzosa muerte manchó el final de una vida heroica, oscurecida ante la posteridad. Después de la batalla de Maratón se había apoderado de él la envidia del cielo. Y esta envidia divina se encendió cuando miraba a los hombres sin rivalidad alguna, desde la solitaria cima de su fama. No tenía a su lado más que los dioses, y por esto se declaró contra ellos. Pero estos lo

condujeron a la comisión de un delito contra el pudor y en él sucumbió.

Notemos ahora que así como Milcíades sucumbió, sucumbieron también los más prestigiosos Estados griegos, cuando por el mérito y la fortuna llegaron después de una gloriosa lid al templo de la victoria. Atenas, que había atentado contra la independencia de sus aliados, y castigaba con rigor las insurrecciones de los oprimidos; Esparta, que después de la batalla de Egospotamos hacía sentir de dura y cruel manera su supremacía sobre la Hélade, precipitó también su caída por delitos como el de Milcíades. Todo esto es prueba de que sin envidia, sin rivalidad, sin ambición combatiente, el Estado helénico, como el hombre helénico, degeneran. Se hacen malos y crueles, vengativos e impíos; en una palabra, se vuelven «prehoméricos», y entonces basta un terror pánico para conducirlos al abismo, destrozados. Esparta y Atenas se entregan a los persas, como habían hecho Temístocles y Alcibíades; revelan su helenismo cuando han renunciado a la más noble idea helénica, la lucha; y entonces Alejandro, la abreviatura y la copia más grosera de la historia griega, inventa el Panhelenismo y la llamada «Helenización».

Sobre la música y la palabra (fragmento inédito)

Lo expuesto por nosotros aquí sobre las relaciones del lenguaje con la música debe también ser aplicado, por las mismas razones, a las relaciones del «mimo» con la «música». También el «mimo», como simbólica reforzada de los gestos del hombre, es, comparado con la significación general de la música, un símbolo cuyo sentido interior se nos revela muy superficialmente, esto es, como sustrato del cuerpo movido por la pasión. Pero si colocamos el lenguaje en la categoría de la simbólica corporal y relacionamos el «Drama», según el canon expuesto por nosotros, con la música, comprenderemos claramente una proposición de Schopenhauer, de la cual volveremos a hablar más adelante: «Pudiera admitirse, aunque un espíritu puramente musical quizá no lo necesite, que el lenguaje de los sonidos, aunque se basta a sí mismo y no necesita de ninguna ayuda, debe ir acompañado de palabras y aun de una acción plástica, para que nuestro intelecto intuitivo y reflexivo, que no puede estar ocioso nunca, se ocupe de una manera análoga de modo que no se desvíe de la música su atención, y lo que los sonidos dicen a nuestro sentimiento vaya acompañado de una imagen intuitiva, que sea como un esquema, o como un ejemplo que se pone a un concepto general, y esto reforzará el efecto de la música». Si prescindimos de la motivación naturalista exterior, como nuestro intelecto no puede estar completamente ocioso y el sentido de la música se penetra mejor asistidos de una acción plástica, tiene razón Schopenhauer en considerar el drama en relación con la música como un esquema, como un ejemplo de un concepto general, y cuando añade que la impresión de la música es reforzada por este procedimiento, apela a la generalidad de la música vocal, de la unión del sonido con la imagen y la palabra, para garantizar su aserto. En todos los pueblos la música apareció ligada a la lírica, y mucho tiempo antes de que se pensase en una música absoluta, realizó en aquel maridaje sus primeros progresos. Y si comprendemos esta lírica primitiva de los pueblos como debemos comprenderla, como una imitación de la Naturaleza en su función artístico-creadora, deberemos considerar como el modelo primitivo de aquel maridaje de música y lírica, aquella «duplicidad en la esencia del lenguaje» prefigurada por la Naturaleza, en la cual nos ocuparemos detenidamente después de haber fijado la posición de la música respecto de la imagen.

En la multiplicidad de lenguas se hace patente el hecho de que la palabra y la cosa no tienen una relación necesaria, sino que, por el contrario, la palabra es un mero símbolo. ¿Pero qué es lo que simboliza la palabra? Nada más que representaciones, ya sean estas conscientes, o, como ocurre con mayor frecuencia, inconscientes, ¿pues cómo habría de corresponder una palabra-símbolo a aquella esencia interior, cuyas copias somos nosotros así como todas las demás cosas del mundo? Esa esencia, ese meollo no lo conocemos más que por medio de representaciones, no intimamos con ella más que por medio de imágenes exteriores: fuera de estas no hay un lazo que nos una a ella directamente. Además, todo el conjunto de instintos vitales, el juego de los

sentimientos, de los afectos, los actos de la voluntad, se nos revela —y en esto discrepo con Schopenhauer—, si examinamos el hecho atentamente, únicamente como representaciones, no con arreglo a su esencia; y también tenemos que confesar que esa misma «Voluntad» de Schopenhauer no es más que la forma fenoménica más universal de algo completamente indescifrable para nosotros. Pero si, según esto, tenemos que someternos a la dura necesidad de no poder salir del reino de la representación; sin embargo, en este dominio bien podemos distinguir dos géneros principales. El primero se nos manifiesta como sensaciones agradables y desagradables que acompañan indefectiblemente como un bajo fundamental a todas las demás representaciones. Esa forma fenoménica universalista, por la cual y bajo la cual conocemos únicamente todo devenir y todo querer y que designamos con el nombre de «Voluntad», tiene también su esfera simbólica en el lenguaje, y esta simbólica es tan fundamental en el lenguaje como aquella forma fenoménica universalísima para todas las demás representaciones. Todos los grados de placer y de desplacer —manifestaciones de «algo» primordial que no podemos penetrar— se simbolizan en el «tono del que habla», mientras que todas las demás representaciones son indicadas por la «simbólica del gesto». Como quiera que aquel fondo emotivo es en todos los hombres el mismo, también el tono fundamental, a pesar de la diversidad de lenguas, es el mismo en todos los idiomas. De él se desarrolla después la simbólica del gesto, arbitraria y no completamente adecuada a su fundamento: y de aquí nace la variedad de las lenguas, cuya multiplicidad debemos considerar, si vale la comparación, como un texto cuyas estrofas se yuxtaponen a la melodía originaria de las palabras que expresan ya el placer o el dolor. El campo entero de los sonidos consonantes y vocales debe ser incluido bajo la simbólica del gesto —las consonantes y las vocales, sin el tono fundamental necesario no son más que «posiciones» del órgano del lenguaje, en suma, gestos—; en el momento en que nosotros oímos la «palabra» que brota de los labios del hombre, nosotros nos imaginamos la raíz de esta palabra y el fundamento de aquella simbólica del gesto, el «tono fundamental», el tono emotivo, como un eco de las sensaciones o sentimientos agradables y desagradables. La misma relación que toda nuestra corporalidad guarda con el fenómeno universalísimo y primordial de la «Voluntad», guarda la palabra consonante vocal con su tono fundamental.

Pero este fenómeno de la «Voluntad» con su escala de sensaciones agradables y desagradables, alcanza en el desarrollo de la música una expresión simbólica cada vez más adecuada, y paralelamente a este proceso histórico se desarrolla el esfuerzo de la lírica para expresar la música en imágenes; doble fenómeno, que, como acabamos de ver, se da también en el lenguaje.

El que nos haya seguido de buen grado y con la atención suficiente en estas arduas consideraciones, concentrando su fantasía —y completando nuestras expresiones cuando estas son deficientes o demasiado absolutas— tendrá ahora, con nosotros, la ventaja de poder resolver con mejor base algunas cuestiones estéticas que

hoy preocupan y que los artistas moder nos se proponen seriamente. Pensemos ahora, después de sentadas estas premisas, la temeridad que supone poner en música una poesía, es decir, querer ilustrar musicalmente un poema y, por consiguiente, querer ayudar a la música por un lenguaje conceptual: ¡un mundo invertido! ¡Temeridad que yo la compararía a un hijo que quisiera engendrar a su padre! La música puede crear imágenes que luego serán meros esquemas, ejemplos, por decirlo así, de su propio contenido universal. Pero ¿cómo podría la imagen, la representación, engendrar imágenes?; aparte de la cuestión de que esta estuviera en estado de engendrar el concepto, o como se suele decir, la «idea poética». Así como del misterioso castillo del músico puede echarse un puente al campo libre de las imágenes —y el lírico pasa ese puente—, el camino inverso es imposible, aunque haya algunos que crean seguir este camino. Aunque poblemos el aire con la fantasía de un Rafael, aunque contemplemos como él a Santa Cecilia, arrobada en las armonías de los coros celestiales, ningún sonido percibiremos en este mundo perdido aparentemente para la música, y si nos imaginamos que por un milagro empiezan a resonar aquellas armonías, ¡la Santa Cecilia, Pablo, la Magdalena y el mismo coro de ángeles desaparecerían repentinamente! Dejaríamos al punto de ser Rafael, y así como en aquel cuadro los instrumentos profanos yacen rotos por el suelo, se disiparía nuestra visión pictórica, empalidecida, ensombrecida, extinguida por otra de orden más alto. ¿Cómo habría de producirse el milagro? ¿Cómo el mundo apolíneo de los ojos sumidos en la contemplación podría engendrar de sí mismo el sonido que simboliza una esfera en que el mundo apolíneo de la apariencia se extingue y anonada? El goce de la apariencia no puede engendrar de sí el goce de la no-apariencia; el deleite de la intuición es deleite porque no nos recuerda una esfera en la cual la individuación queda rota y abolida. Ya hemos definido en otra parte lo apolíneo en oposición a lo dionisíaco; debemos aquí reputar por falsa la idea de que la imagen, el concepto, la apariencia tengan la virtud de engendrar sonidos. Y que para refutarnos no se nos oponga el músico que compone al presente poemas líricos, pues, por todo lo dicho, debemos afirmar que la relación del poema lírico con su composición debe ser siempre otra que la del padre con el hijo. ¿Pero cuál?

Ahora, los partidarios de una estética arbitraria nos saldrán al paso con la siguiente afirmación: «no es la poesía, sino el “sentimiento” engendrado por la poesía, el que determina la composición». No estoy conforme: el sentimiento, el tono sentimental más o menos marcado, es precisamente, en el terreno del arte creador, lo no-artístico, es más, solo su comple ta desaparición es lo que provoca la contemplación desinteresada del artista. Pero se me podría replicar que yo mismo he hablado antes de «Voluntad», que llega en la música a una expresión simbólica cada vez más adecuada. Mi contestación, sintetizada en un principio estético, sería esta: «la Voluntad es el objeto de la música, pero no su origen», es decir, la Voluntad considerada en su universalidad más extrema, como el fenómeno primordial, bajo el cual se da todo devenir. Lo que nosotros llamamos «sentimiento» está ya, respecto de

esta Voluntad, penetrado y saturado de representaciones conscientes o inconscientes, y, por lo mismo, ya no es objeto de la música, dejando aparte la cuestión de si esta la puede engendrar. Pongamos por ejemplo los sentimientos de amor, de temor y de esperanza: la música no puede expresarlos por caminos directos, por lo que llena cada uno de estos sentimientos con representaciones. En cambio, estos sentimientos sirven para simbolizar la música, y esto es lo que hace el lírico cuando traduce el mundo de la «Voluntad» inasequible a los conceptos y a las imágenes, en el mundo simbólico de los sentimientos. Semejantes al lírico son todos aquellos oyentes musicales que descubren un «efecto de la música» sobre sus sentimientos: el poder remoto y escondido de la música evoca en ellos un «reino intermedio» que, por decirlo así, les proporciona un gusto preliminar, un concepto simbólico preliminar de la música propiamente dicha, el reino intermediario de los afectos. De él se puede decir, con respecto a la «Voluntad», objeto único de la música, que se conduce con respecto a esta, como el sueño analógico de la mañana, según la teoría de Schopenhauer, al verdadero sueño. Pero de todos aquellos que solo pueden comprender la música por sus efectos, hay que decir que se quedan siempre en el vestíbulo y no consiguen penetrar hasta el santuario: porque la música, como he dicho, no puede expresar sino solo simbolizar los efectos.

Por lo que se refiere al origen de la música, ya he declarado que este no puede estar ni está nunca en la «Voluntad», sino antes bien en el seno de aquel poder que bajo la forma de «Voluntad» engendra de sí mismo un mundo de visión: «el origen de la música está más allá de toda individuación», afirmación que se explica por sí misma según nuestra definición de lo dionisíaco. En este punto quisiera que se me permitiese echar una ojeada sobre las afirmaciones decisivas a que nos han llevado necesariamente la oposición de lo dionisíaco y lo apolíneo.

La «Voluntad», como forma fenoménica originaria, es el objeto de la música, y en este sentido puede ser considerada como una imitación de la Naturaleza, pero de la forma más universal de la Naturaleza.

La «Voluntad» misma y los sentimientos —como las manifestaciones de la voluntad ya penetradas de representaciones— son completamente incapaces de engendrar la música; por otra parte, la música es impotente para expresar sentimientos, tener por objeto sentimientos, porque su objeto propio es la voluntad.

El que considera los sentimientos, como el efecto de la música, ve en ellos, por decirlo así, un mundo intermedio que le puede adelantar un gusto por la música, pero que le impide llegar a su más íntimo sagrario.

Por consiguiente, cuando el músico compone una canción lírica, no se siente excitado ni por las imágenes ni por el lenguaje sentimental del texto, sino que la elección del texto es determinada por un estímulo musical proveniente de otra esfera completamente distinta, y la letra es entonces una expresión simbólica. Por lo tanto, no se puede hablar de una relación necesaria entre la canción y la música, pues estos dos mundos puestos aquí en contacto, el mundo de las imágenes y el de los sonidos,

están demasiado lejos el uno del otro para poder tener más que una relación meramente exterior; el canto es solo un símbolo y está con la música en la relación de los jeroglíficos egipcios de la valentía con los valientes guerreros. En las más altas manifestaciones musicales sentimos muchas veces la «grosería» de cualquier imagen y de cual quier efecto alegado analógicamente: por ejemplo, los últimos cuartetos de Beethoven, que se avergonzarían de cualquier interpretación plástica tomada del reino de la realidad empírica. El símbolo no tiene ya importancia alguna ante esta esencia divina que aquí se nos revela; es más, nos parecería una superficial injuriosa.

Y que no se nos reproche que, colocados en este punto de vista, pongamos sobre el tapete «el último tiempo de la novena sinfonía de Beethoven», de encanto inexplicable, para hablar de él sin ambages. ¿Quién me podría convencer de que el júbilo redentor ditirámbico de esta música no es incongruente con la de Schiller, que, como pálido reflejo de la Luna, queda completamente empalidecido por aquel mar agitado? ¿Y quién me disputaría que aquel sentimiento no puede ser expresado por la música, porque incapacitados por esta para todo lo que sea imágenes y palabras, «no oímos nada de la poesía de Schiller»? Todo aquel alto vuelo, aquella sublimidad de los versos de Schiller, no hace más que estorbar, incomodar y hasta ofender a la candorosa melodía popular de la alegría; pero como el creciente desarrollo de los coros y de las masas orquestales nos impide oírla, no sentimos la incongruencia. ¿Y qué estimación hemos de hacer de aquella superstición estética según la cual Beethoven, en este cuarto tiempo de la novena sinfonía, habría querido hacer una solemne confesión de los límites de la música absoluta, y abrir en cierto modo las puertas de un nuevo arte en el cual la música fuese capaz de expresar la imagen y el concepto por medio del «espíritu consciente»? ¿Y qué nos dice Beethoven mismo cuando al empezar este coro por un recitativo: «¡Oh, amigos míos, dejen ese tono y entonen un cántico más agradable y más alegre!»? ¡Más agradable y más alegre! Para ello necesitaba el eco persuasivo de la voz humana, el estilo candoroso del cántico popular. Lo que pide el sublime músico no es la palabra, sino un sonido «más agradable»; no es el concepto, sino un tono más íntimo y gozoso en su anhelo por despertar todas las potencias anímicas de su orquesta. ¿Cómo se pudo desconocer esto? Más bien podríamos decir de este tiempo lo que dijo Richard Wagner de su misa solemne, que era «una obra puramente sinfónica del más neto carácter beethoveniano». «Las voces son aquí tratadas como instrumentos humanos: el texto, en estas grandes composiciones religiosas no está concebido según su significación conceptual, sino que sirve simplemente como material para el canto y por lo mismo no perturba el sentimiento musical, porque nunca despierta en nosotros representaciones lógicas, sino que, con arreglo a su carácter religioso, solo pone ante nuestra mente fórmulas simbólicas de fe, bien conocidas». Por lo demás, yo no dudo que Beethoven, en el caso en que hubiera escrito su proyectada décima sinfonía —de la cual dejó diseños—, precisamente habría escrito la «décima» sinfonía y nada más.

Pasemos ahora, tras esta introducción, a tratar de la ópera para poder considerar

luego su pareja en la tragedia griega. Lo observado por nosotros en el último tiempo de la novena sinfonía, es decir, en la cima del desarrollo de la música moderna, que la palabra queda por completo apagada bajo las olas de un mar de sonidos, no es nada excepcional ni singular, sino la norma generalmente seguida en la música vocal de todos los tiempos, conforme únicamente con los orígenes del canto lírico. Ni el hombre, agitado por la embriaguez dionisíaca, ni la masa orgiástica, tienen un «oyente» al cual necesiten comunicar algo, como el que supone el narrador épico y en general el artista apolíneo. Por el contrario, es propio del arte dionisíaco no conocer referencia alguna a un «oyente»: el ferviente servidor del culto de Dioniso, como ya dije en otra parte, solo es comprendido por sus compañeros. Si, en aquellas endémicas explosiones de excitación dionisíaca, imaginásemos un oyente, le cabría la misma suerte que a Penteo, el espía descubierto: sería destrozado por las ménades. El lírico canta como el «pájaro», por una necesidad interior, y enmudecerá si ante él se planta el oyente curioso. Por esto sería contrario a la Naturaleza pedir al lírico que se preocupe de las palabras de su canción, lo que exigiría un oyente, lo que no puede pretenderse en modo alguno tratándose de la lírica. Ahora bien, preguntamos sinceramente, con las poesías de los más grandes líricos de la Antigüedad, si pudieron pensar siquiera hacerse entender por la multitud por medio de imágenes y conceptos, y rogamos que se nos conteste a esta sincera pregunta recordando a Píndaro y los coros esquilianos: ¿Aquellos atrevidos y oscurísimos atracones de ideas, aquellos remolinos de imágenes eternamente renovados, aquel tono de oráculo del conjunto, todo lo cual no se puede penetrar debidamente sino haciendo «callar» a la música y a la orquesta, todo este mundo de milagros pudo ser, tratándose del pueblo griego, transparente como un cristal, una interpretación de la música por medio de imágenes y de conceptos? ¿Y acaso Píndaro, el maravilloso poeta, habría pensado en hacer más clara la clarísima música de su lira con aquellos misteriosos pensamientos? ¿No debemos pensar más bien en lo que el lírico es realmente; a saber: el hombre artista que piensa en la música por medio de la simbólica de imágenes y afectos, pero que no tiene que comunicar nada a ningún oyente; que, en sus momentos de rapto, olvida todo lo que pasa a su alrededor? Y así como el lírico canta sus himnos, el pueblo canta su canción para sí mismo, por un impulso interior, sin preocuparse si sus palabras son inteligibles para otro cualquiera que no cante con él. Recordemos nuestra experiencia personal cuando se trata del arte musical en sus manifestaciones más altas: ¿qué entendemos del texto de una misa de Palestina, de una cantata de Bach, de un oratorio de Handel, cuando no participamos en el canto, sino que simplemente lo oímos? Solo «para los que cantan» hay una liríca, una música vocal: el oyente la considera como música absoluta. Pero ahora empieza la «ópera», según los más autorizados testimonios con «el oyente que tiene la pretensión de entender las palabras».

¿Cómo? ¿El oyente tiene «pretensiones»? ¿Las palabras deben ser entendidas?

Poner la música al servicio de una serie de imágenes y de conceptos, utilizarla

como medio para un fin, para su mejor comprensión y para su fortalecimiento, esta singular arrogancia que hallamos en el concepto de la ópera me recuerda la ridícula pretensión de aquel hombre que quería elevarse por los aires con sus brazos: lo que pretendía este hombre, como pretende la ópera, son cosas verdaderamente imposibles. El referido concepto de la ópera exige de la música no un uso indebido, sino, como ya he dicho, ¡una cosa imposible! La música «no puede» nunca emplear medios, aunque se la golpee, se la taladre o se la atormente; como ruido, como redoble de tambor, es decir, en sus grados más groseros y sencillos vence siempre a la poesía y la rebaja a un mero reflejo suyo. La ópera, como género artístico, según el concepto que aquí hemos traído a consideración, no es solamente una aplicación extraviada de la música, sino que supone una idea equivocada de la estética. Pero si yo trato aquí de justificar la ópera ante la estética, claro es que estoy muy lejos de querer justificar las óperas malas o los poemas musicales inestéticos. La peor música, frente al mejor poema, siempre significará el fondo dionisíaco, y el peor poema podrá ser espejo, copia y reflejo de este fondo, de la mejor música, porque ya el sonido aislado, frente a la imagen, es dionisíaco, y la imagen aislada, con el concepto y la palabra, frente a la música, es apolínea. Y aun una música mala, unida a un poema malo, nos puede instruir respecto a la esencia de la música y de la poesía.

Por consiguiente, cuando, por ejemplo, Schopenhauer, consideraba la «Norma» de Bellini como el colmo de la tragedia, en cuanto a música y poesía, tenía perfecto derecho a pensar así en su excitación dionisíaco-apolínea y en su olvido de sí mismo, porque sentía la música y la poesía en su valor filosófico más universal, como música y poesía en general; mientras que con aquel juicio demostraba únicamente un gusto poco depurado, un gusto anacrónico. Para nosotros, que deliberadamente apartamos de nuestra consideración toda cuestión sobre el valor histórico de una obra musical y solo estudiamos el fenómeno en sí, en su significación invariable y, por decirlo así, eterna, y por tanto en su «tipo más elevado», para nosotros la ópera como género aparece tan justificada como la canción popular, en cuanto que en las dos vemos la síntesis de lo apolíneo y lo dionisíaco —nos referimos al tipo más elevado de ópera —, y para las dos admitimos una misma causa de origen. Nosotros rechazamos la ópera solo en cuanto presenta un origen histórico completamente distinto del origen del «*lied*» o canción popular; esta ópera histórica es al género que nosotros defendemos como la marioneta al hombre vivo. Y así como la música nunca puede ser un medio al servicio de un texto, sino que siempre se sobrepone al texto, así, siempre se trataría de una música mala, si el compositor subordinase toda su fuerza creadora dionisíaca a cada uno de los gestos y palabras de sus marionetas. El poeta no deberá ofrecer al músico más que las usuales figuras esquemáticas con su regularidad egipcia, y el valor de la ópera será tanto más alto cuanto más libremente se desarrollen los instintos dionisíacos de la música y cuanto más desdeñosamente trate las llamadas exigencias dramáticas. La ópera, en este sentido, será, en el mejor caso, buena música y solo música; mientras que el juego escénico es, por decirlo así, un

ropaje fantástico de la orquesta, y ante todo, de su principal instrumento, el cantante, del cual aparta los ojos el aficionado inteligente. Cuando la gran masa del público se complace precisamente en «este» ropaje «tolerando» simplemente la música, se conduce como aquellos que estiman el marco dorado de un cuadro más que el cuadro mismo; ¿quién se atrevería a justificar estéticamente semejante extravío?

¿Pero qué significación habremos de dar ahora a la música «dramática» en su mayor alejamiento posible de la música pura, de efectos propios, de la música netamente dionisíaca? Imaginémonos un drama apasionado que arrebate al espectador y que tenga ya asegurado el éxito como acción; ¿qué es lo que podrá añadir la música «dramática», dado que no quite algo? Pero en primer lugar, sí quita, pues en cada momento en que la fuerza dionisíaca de la música impresiona al espectador, desvía la mirada de la visión de los personajes que tiene ante sí: el espectador (oyente) «olvida» entonces el drama, y solo vuelve a él cuando ha cesado el encanto dionisíaco de la música. Y en cuanto la música hace olvidar el drama, no es música dramática. ¿Pero qué música es esa que no tiene fuerza dionisíaca alguna sobre el oyente? ¿Cómo es posible esta música? Es posible como «mera simbólica convencional», en la que el convencionalismo ahoga toda fuerza natural, como música que se ha rebajado a la categoría de signo nemotécnico; y su efecto tenderá a advertir al espectador de algo que ante el espectáculo del drama, si lo comprende, no puede pasar inadvertido; de igual modo que un toque de corneta es, para un caballo, un estímulo para trotar. Por último, habría también, al principio del drama o en los entreactos o en los pasajes aburridos o dudosos para el efecto dramático, y aun para sus momentos culminantes, otra música no menos convencional, que sería como un estimulante de las personas cuyos nervios estuvieran apagados o embotados. Yo no puedo distinguir en la llamada música dramática más que dos elementos: una música retórica y convencional y una música estimulante de efectos ante todo físicos; y esta música participa del redoble del tambor y del toque de corneta, como la voz del guerrero que nos incita a entrar en fuego. Pero el sentido ilustrado que se crea en la música pura pide que estas dos tendencias abusivas sean «enmascaradas», exige, sí, «recuerdos» y «excitaciones», pero en buena música que a la vez sea agradable y variable. ¡Qué desesperación para el músico dramático, que debe enmascarar el ruido del tambor con buena música, que no ha de producir el efecto de la música pura, sino un efecto excitante! Y luego viene el público filisteo de mil cabezas y se regocija ante esta música «dramática» que se avergüenza de sí misma. Él no nota nada de esta vergüenza y perplejidad; antes bien, siente su piel agradablemente cosquilleada. A este público se lo procura complacer por todos los medios imaginables; a este público, en el que encontramos al disoluto epicúreo de ojos apagados por el vicio y que necesita excitantes; al que se imagina ilustrado y cree haberse aficionado a la buena música y al buen drama como a los buenos manjares, y que, por lo demás, no hace mucho caso de ellos; al olvidadizo y disipado egoísta, al que hay que atraer a la obra de arte por la fuerza y a toque de corneta, porque durante la representación

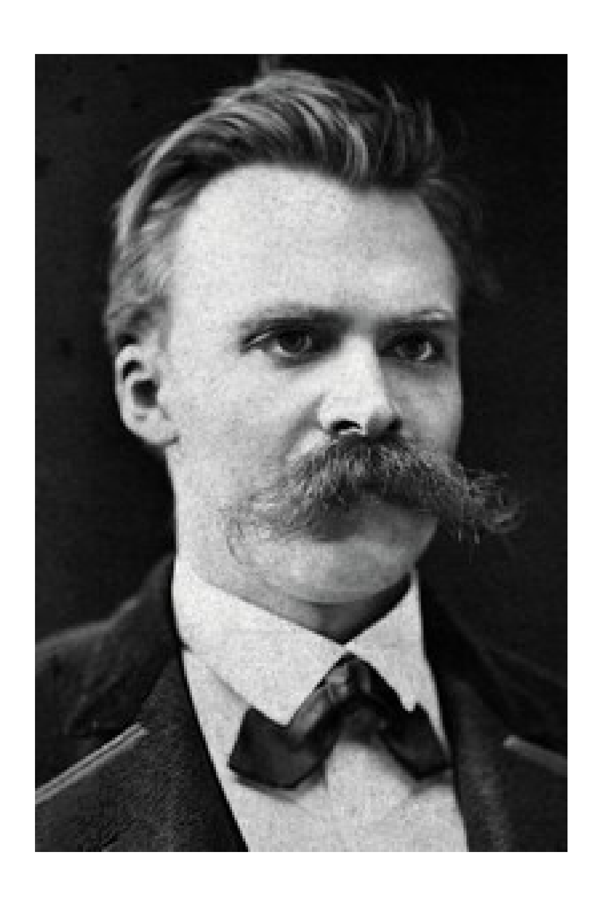
cruzan por su cerebro planes ambiciosos de lucro o de placeres. ¡Desgraciado músico dramático! «¡Olfatea a sus mecenas que se aproximan! Sabe que son fríos e incultos». ¿Por qué atormenta para tan torpes fines a las dulces musas? Y que las atormenta y las martiriza lo confiesa él mismo descaradamente.

Hemos supuesto un drama apasionado que arrastra a los espectadores, capaz de producir sus efectos sin necesidad de música; yo temía que lo que en este drama es «poesía» y «no» propiamente «acción», fuera a la verdadera poesía como la música dramática es a la música general: una poesía nemotécnica y estimulante. La poesía es empleada como medio para recor dar convencionalmente sentimientos y pasiones cuya expresión es hallada normalmente por verdaderos poetas que por ello se han hecho célebres. Enseguida exigimos que en los momentos peligrosos venga en ayuda de la verdadera «acción», ya sea esta una espantosa historia criminológica o una comedia de magia, para echar sobre ella una especie de púdico velo. Con el vergonzoso sentimiento de que la poesía es solo una mascarada que no resiste la luz del día, pedimos esta poesía dramática para la música dramática; y como luego el poetastro autor de tales dramas se encuentra a la mitad de su camino con el músico dramático, con sus admirables dotes de tamborilero y trompetero y su horror por la música pura que confía en sí misma y se basta a sí misma, estas dos caricaturas apolíneas y dionisíacas se contemplan y se abrazan, ¡pobre par de «*nobile fratrum*»[9]!

Nota aclaratoria

La traducción de los artículos que publicamos en este libro es de Felipe González Vicen. Nos fue imposible rastrear a sus derechohabientes, pero creemos que es crucial la importancia de estos textos para comprender algunos rasgos propios de esa filosofía que tanto marcó la trayectoria intelectual de Friedrich Nietzsche. Son textos que, por otro lado, hace más de cincuenta años que no habían sido editados. Por supuesto, ponemos a disposición todas nuestras formas de contacto para que, en caso de que algún derechohabiente quiera contactarnos, pueda hacerlo fácilmente, y responderemos con celeridad sus consultas.

LOS EDITORES



FRIEDRICH WILHELM NIETZSCHE (Röcken, Alemania, 15 de octubre de 1844 - Weimar, Alemania, 25 de agosto de 1900). Filósofo, poeta y filólogo alemán, cuyo pensamiento está considerado como uno de los más radicales, ricos y sugerentes del siglo XX. Nació el 15 de octubre de 1844 en Röcken, Prusia. Su padre, un pastor protestante, falleció cuando él tenía 5 años, por lo que fue educado por su madre en una casa donde vivían su abuela, dos tías y una hermana. Estudió Filología Clásica en las universidades de Bonn y Leipzig, y fue nombrado catedrático de Filología Clásica en la Universidad de Basilea en 1869, cuando sólo tenía 24 años de edad. Su delicada salud (estuvo afectado toda su vida por problemas de visión y constantes jaquecas) le obligó a abandonar la docencia en 1878. En 1889 sufrió una crisis nerviosa de la que nunca se recuperó. Falleció en Weimar el 25 de agosto de 1900.

Notas

[1] «Bellum omnium contra omnes». Con estas palabras, Thomas Hobbes (1588-1679), proclamó que la «naturaleza humana» era una «lucha de todos contra todos», en la que «el hombre es el lobo del hombre» (homo hominis lupus). [N. del E.] <<



[2] Himno inventado por Apolo, dios de la guerra, para entrar en los combates. [N. del T.] <<

[3] Friedrich August Wolf (1759-1824) fue un filólogo alemán que intentó demostrar que la *Ilíada* y la *Odisea*, cuya autoría se atribuye a Homero, en realidad estaban compuestas a partir de un proceso progresivo de adición de fragmentos escritos por distintos aedos (poetas griegos). [N. del E.] <<



[4] De Χωριδοντες, «los que separan», los filólogos que atribuían la *Ilíada* y *Odisea* a dos poetas distintos. [N. del T.] <<

[5] La frase original de Séneca es: «Quiae philosophiae fuit, acta philologia est» («Lo que alguna vez fue filosofía, derivó en filología»). La frase de Nietzsche, en la que invierte el sentido de «filosofía» y «filología», podría traducirse como: «Lo que alguna vez fue filología derivó en filosofía». [N. del E.] <<

[6] Figulinum: obra de alfarería. [N. del T.] <<

[7] Jenófanes, de Colofón, fundador de la escuela eleática. Nació en Colofón bajo la olimpíada 50 (380/76). Recorrió largo tiempo las ciudades de Grecia como poeta y rapsoda y se fijó definitivamente en Elea, donde murió a los noventa y dos años [N. del T.] <<

[8] Alusión al argumento de Zenón de Elea contra el movimiento: Si Aquiles, el de los pies ligeros, diese en la carrera una pequeña ventaja a la tortuga, no podría alcanzada nunca, porque primeramente tendría que recorrer la mitad del espacio que la separaba de ella, luego la mitad de la mitad, y así, hasta el infinito. Este es el célebre «argumento de Aquiles», que ha pasado al lenguaje común como prototipo de razonamiento decisivo. <<

[9] «Nobles hermanos» [N. del E.] <<